



أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية

فبراير ٢٠٠٨ - العدد ٢٧٠



نصوص جديدة
لمحمود درويش

دعوى سحب الجنسية
من نوال السعداوى

مدرسة فرانكفورت
في النقد

وداعاً فتحى
عبدالفتاح

إبراهيم فتحى:
شيخوخة الأسد

أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية

شهرية يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

تأسست عام ١٩٨٤ / السنة الرابعة والعشرون

العدد ٢٧٠ فبراير ٢٠٠٨



رئيس مجلس الإدارة: د. رفعت السعيد

رئيس التحرير: حلمي سالم

مدير التحرير: عيد عبد الحليم

مجلس التحرير: د. صلاح السروي/

طلعت الشايب/ د. على مبروك/

غادة نبيل/ ماجد يوسف/

د. شيرين أبو النجا/ فريد أبو سعدة

أدب ونقد

مستشار التحرير: فريدة النقاش

المشرف الفني: أحمد السجيني
إخراج فني: عزة عز الدين
مراجعة لغوية: أبو السعود على

الرسوم الداخلية للفنانين: توفيق هلال وأحلام كمال
لوحات الغلاف الأمامي والخلفي الفنان الكبير: عبد الغنى أبو العينين

الاشتراكات لمدة عام

باسم الأهالى/ مجلة (أدب ونقد): داخل مصر ٧٥ جنيها
البلاد العربية ٧٥ دولارا/ أوروبا وأمريكا ١٠٠ دولارا

يمكن إرسال الأعمال على العنوان البريدى أو البريد الإلكتروني:
Editor @ al - ahaly. com

المراسلات: مجلة (أدب ونقد) ١ شارع كريم الدولة/ ميدان طلعت حرب
القاهرة/ هاتف ٢٥٧٩١٦٢٨/٢٩ فاكس ٢٥٧٨٤٨٦٧

المحتويات

- مفتتح: حلف المليونير والعسكري والشيخ حلمى سالم ٥
- نصوص شعرية جديدة لمحمود درويش ١٣
- المصوراتى: فتحى عبد الفتاح: للمحبة أبواب أخرى عيد عبد الحليم ٢٤
- إشكالية مدرسة فرانكفورت / نقد / خليل كلفت ٣٧
- الديوان الصغير:
- قصائد من سركون بولس: الغريب فى الوطن والمنفى
..... إعداد وتقديم : أشرف يوسف ٤٧
- إبراهيم فتحى الأسد فى شيخوخته وشيخ النقاد / تحية/ فتحى إمبابى ٦٦
- ثلاثة كتاب والحرية / قراءات/ فتحى العشرى ٧١
- معجم الروح والبدن / شعر/ ماجد يوسف ٨٥
- الخرسا / شعر/ محمود الشاذلى ٩٣
- قوس قزح منتصف الليل / قصة/ عاطف سليمان ٩٨
- فرصة / قصة/ د. هشام قاسم ١١١
- ألعاب الهوى / ألعاب الأدباء فريد أبو سعدة ١١٦
- بالطباشير فاطمة ناعوت ١٢٠
- النجاح يقود مؤلفاً إلى الظل / إيان فشر / ترجمة وسام رجب ١٢٩
- ألوان السما السبعة: تنويعات إنسانية على حالة وجد صوفية
..... محمود الغيطانى ١٣٣
- منتدى الأصدقاء : أنا المصرى رانيا الجبالى ١٤٣
- مروج الذهب: سطور من المتنبي ١٤٤





دعوى سحب الجنسية من نوال السعداوى

حلف المليونير والعسكري والشيخ

حلمى سالم

والحق أن التاريخ المصرى والعربى، الحديث (وربما القديم) لم يشهد امرأة لاقت كل ذلك العنت الذى لاقت نوال السعداوى سواء من جهة المجتمع التقليدى، أو من جهة الجماعة الفكرية الثقافية، أو من جهة التيارات الدينية المتشددة.

فالمجتمع التقليدى، ذو العقيلة الجمعية الجامدة، صدمته الكثير من الآراء الفكرية للسعداوى، لاسيما منها ما يخرق المتفق عليه، وما يكسر، التابوهات، المستقرة، وما يشرخ العقائد الجامدة.

والجماعة الفكرية الثقافية لم تستطع أن تفرق أو تميز بين أمرين: الأول هو الاتفاق أو الاختلاف مع آراء السعداوى (وبعض هذه الآراء يثير الاختلاف بحق)، والثانى هو، مبدأ، التضامن مع الكاتبة إذا واجهت مساءلة قانونية أو قضائية أو واجهت حملة تكفيرية، تأييداً لحرية الرأى، بصرف النظر عن الاختلاف مع هذا الرأى نفسه.

لقد كان عسيراً فى بعض الحالات أن تجتمع الجماعة الفكرية الثقافية (المصرية بخاصة) على هذه الصيغة المبدئية الناصعة التالية: نحن مع حرية الفكر (مهما كان) كمبدأ، أما صواب هذا الفكر أو خطؤه فله مجال آخر هو مجال السجال الفكرى والنقدى المفتوح..

وكان من نتيجة ذلك العسر فى الاتفاق على ذلك المبدأ الناصع

ماهى الدلالات التى يمكن استخلاصها من واقعة أن يرفع أحد المحامين التابعين للتيارات الإسلامية دعوى قضائية ضد الدكتور نوال السعداوى، طالبا فيها «سحب الجنسية المصرية، منها، بسبب - كما يزعم - ازدراءها المتكررة للدين الإسلامى وثوابته العقيدية؟»

أدب وفد

البسيط أن انقسمت الجماعة الفكرية المصرية، غير مرة تجاه نوال السعداوى فى معظم الحالات التى تعرضت فيها لحمالات قانونية أو دينية: إذ خلط بعضهم بين الشخص والنص، فطبق موقفه من الشخص (الكاتبة) على موقفه من النص الواقع تحت المسألة، وخلط بعضهم الآخر بين «المبدأ» وبين الرأى فى النص، فطبق الرأى فى النص على المبدأ (أنا مختلف مع النص، فلتذهب حرية النص إلى الجحيم) وبين الخلطين ضاع النص، وحريته، وصاحبه.

والشاهد أن هذا الفشل فى التمييز بين حرية النص وبين رأينا فى النص، ومن ثم هذا الانقسام الثقافى لم تصطل بناره السوداء نوال السعداوى وحدها، بل إن ناره السوداء طالت حالات عديدة فى تاريخنا القريب، منذ حالة «فى الشعر الجاهلى، لطفه حسين، مروراً بنجيب محفوظ فى «أولاد حارتنا»، ونصر حامد أبو زيد، وأحمد الشهاوى، وأحمد عبد المعطى حجازى وغيرهم، وصولاً إلى كاتب هذه السطور فى قضية قصيدة «شرفة ليلى مراد».

أما الجماعات الدينية المتشددة، فقد وضعت نوال السعداوى - منذ سنوات عديدة - هدفاً من أهداف سعيها الإيمانى العميق، ومنصة من منصات انطلاق الجهاد الإسلامى من أجل «غسيل المخ» للجماعة المصرية حتى لا يكون هناك خروج عن القفص الحديدى المرسوم، فلا يكاد يمر عام أو عامان إلا وتواجه نوال السعداوى بلاغاً إلى النائب العام أو قضية أمام المحاكم أو حملة إعلامية تكفيرية فى الصحف والمجلات والتليفزيون (الذى يفسح المجال واسعاً أمام تكفير المفكرين والمبدعين والمختلفين) وفوق منابر المساجد.

نعود الآن إلى السؤال الذى بدأنا به: ما هى الدلالات التى نستخلصها من واقعة أن يرفع أحد المحامين - المنتمين للتيارات الدينية المتشددة - دعوى قضائية ضد السعداوى يطالب فيها بسحب الجنسية المصرية منها، بسبب ازديادها الثوابت الإسلامية - كما يزعم؟



وعندى أن دلالات هذه الواقعة كثيرة وعديدة، لكننى سأقتصر منها على سبع دلالات

بارزة.

أدب وفد الدلالة الأولى: هى أن الجماعات الدينية المتشددة انتقلت - بدعوى

رفع الجنسية عن السعداوى - إلى طور خطر من أطوار ملاحقتها للتنوير والتنويرين، وهو طور غير مسبوق في الصراع الفكري بين الظلام والنور في تاريخنا الحديث، هذا التطور يعنى تأكيد رغبة المتشددين الإسلاميين في المطابقة بين الدين والمواطنة، بحيث يغدو معيار المواطنة هو الدين، لا العقد الاجتماعى بين المواطن والدولة، وبهذا المعيار الدينى للمواطنة يصبح المختلف عن الدين الإسلامى كالمسيحى واليهودى وغيرهما، غير مصرى، بل ويصبح المسلم الذى يجتهد فى الإسلام برأى، غير مصرى، ويصبح المتهم بالفض فى الدين الإسلامى غير مصرى.

وهكذا يكتمل مثلث الرعب: فى البدء كان عقاب مزدرى الدين الإسلامى هو إلغاء حريته، ثم صار فى الخطوة الثانية: إلغاء حياته، وها هو يصبح فى الضلع الأخير من المثلث، إلغاء مواطنته أو مصريته، وبين الأضلاع الثلاثة (سحب الحرية، سحب الحياة، سحب الجنسية) فإن على المثقف أن يقبع مكتوف العقل والقلب واللسان والقلم! **الدلالة الثانية:** هى أن تراث النضال الوطنى المصرى الحديث قد أهدر إهداراً، وهو ذلك التراث الذى بلورته الثورة الوطنية المصرية عام ١٩١٩ فى شعارها الجامع والمانع: «الدين لله والوطن للجميع»، وهو إهدار يتعارض مع الدستور الذى يؤكد على مفهوم حق الاختلاف وعلى كفالة حرية الرأى والتعبير والاعتقاد بصرف النظر عن اللون والدين والجنس (النوع).

جوهر الخطورة، إذن، فى هذه الدعوة هو انطلاقها من المنطلق الدينى الضيق القائل: «الوطن فرع فى الدين، والدين أصل»، على عكس المنطق المدنى الحديث القائل: «الدين فرع فى الوطن، والوطن أصل».

الدلالة الثالثة: هى أن هذه الدعوى إلى سحب الجنسية المصرية من نوال السعداوى (وغيرها) هى دعوى مدعومة بالدستور والقانون، فعلى الرغم من وجود بنود فى الدستور المصرى تبيح حرية الرأى والاعتقاد، وتحظر التمييز على أساس اللون أو الدين أو الجنس (النوع)، فإن فيه بنوداً أخرى، أكثر أساسية تدعم الحجر والكبت والقمع، وتثبت المطابقة بين الدين (الإسلامى) والمواطنة، بحيث يغدو غير المسلمين (أو المسلمون المتجاوزون دينياً) مواطنين من الدرجة الثانية أو رعايا لا تحق لهم الجنسية المصرية.

إن المادة الثانية من الدستور المصرى التى تنص على أن مصر دولة إسلامية، وأن الشريعة الإسلامية هى المصدر الرئيسى للتشريع، هى مادة تدعم موقف هؤلاء المتشددين، لأنها باختصار تشترط الوطن بالدين (أى

أدب وثقافة

تجعل المسلم الأندونيسى أكثر استحقاقاً للمواطنة من القبطى المصرى، أو الشيعى المصرى).

كما أن القانون يدعم هؤلاء الغلاة الضيقين ثلاث مرات: مرة بقانون الحسبة الذى يتيح لأى شخص أن يرفع دعوى قضائية ضد أى مبدع أو مفكر، لأن هذا المبدع أو المفكر أساء إلى شخص المدعى من حيث أساء إلى دين هذا المدعى، ومرة بالشرط الذى يذيل كل بند دستورى يساند الحرية، بقيد يقول: «فى حدود القانون والنظام الاجتماعى وثوابت المجتمع والحياة العام». ومرة بانقسام النظام القضائى نفسه قسمين، واحداً يؤسس أحكامه على القوانين المدنية الوضعية، وواحداً يؤسس أحكامه على المرجعية الإسلامية، بحيث يمكن أن يصدر حكمان قضائيان متضادان (فى دائرتين مختلفتين) لقضية واحدة، وعلى هذه الشيزوفرانيا القضائية، يلعب محامو التيارات الدينية المتشددة.

الدلالة الرابعة: هى ازوار التيارات المتشددة من أن يفكر المرء، بعقله، مجتهداً، أو مناوئاً أو معارضاً للثابت والمتكلس والتقليدى والمتخلف، وينقلب هذا الازوار إلى كراهية ورعب سافرين، إذا كان هذا المرء المفكر «امرأة». هنا يصبح التفكير أو المناوأة العقلية شيطاناً رجيماً: لأنها بذلك تخترق الهيمنة الذكورية للرجال الذين هم ملاك المعرفة السماوية الوحيدون، ووسطاء الله إلى عباده المؤمنين، ولأن المرأة ناقصة عقل ودين، كما تقول قاعدة المتشددى الدينية، ولأنها نصف شهادة ونصف وريث وليس لها ولاية، ولأن هذا التمرد من المرأة أخطر من تمرد الرجل، لأن هذا التمرد لا يثور فقط على لاهوت الاستبداد السياسى، ولاهوت الاستبداد الدينى، ولاهوت الاستبداد الاجتماعى، بل يضيف إلى كل ذلك الثورة على لاهوت الرجل نفسه. ولعل بعض كتب نوال السعداوى (مثل: المرأة والجنس، الرجل والجنس، الأنثى هى الأصل) تؤكد ذلك.

الدلالة الخامسة: هى أن هذه الدعوات الظلامية القامعة، مدعومة بخوف السلطة السياسية من هذه التيارات الدينية المتشددة. إن السلطة السياسية التى تفتقد إلى (الشرعية الشعبية) تحاول اختلاق شرعية دينية، فتتأفق التيارات الدينية بل إنها تزايد عليها فى كثير من الحالات (كما حدث فى واقعة آراء فاروق حسنى فى الحجاب)، ثم أنها تحرص على جلب شرعية دينية على معظم تصرفاتها السياسية والاجتماعية والاقتصادية، ثم هى تقيم دستوراً مزدوجاً يأخذ بيد دينية ما يعطيه بيد مدنية، ويطلق

يد البرامج الدينية فى الإعلام والتليفزيون، مما يوفر مناخاً مناسباً للدعوات الدينية المتطرفة.

أ.ب. وقد



الدلالة السادسة: هي أن هذه الدعوات الدينية الكابحة التي ترفع ضد المفكرين، مدعومة بانقسام المثقفين المصريين أنفسهم تجاه هذه الدعوات - على النحو الذى شرحناه منذ قليل - مما يفرى المتطرفين باستثمار هذا الانقسام والمضى قدماً فى سلسلة هجومهم الأسود والانتقال فيه إلى مراحل أشد سواداً ، إن المثقفين - فى منظور التيارات المتشددة - هى خصم ضعيف هش متشرذم: بعضهم لا يكاد يختلف - فى الجوهر - عن المتشددين، وبعضهم يخلص «ثأرات شخصية، أو ينفس «أحقاداً ذاتية، على حساب القضية الفكرية المبدئية، وبعضهم لا يميز بين «المبدأ، والتقييم الفكرى أو الفنى للنص، ولا يفرق بين الشخص والنص، وبعضهم يؤثر السلامة، ولا يبقى بعد كل ذلك إلا نفر قليل يناهض عن حرية الفكر والاعتقاد والاجتهاد، كمبدأ ثابت، وكحق أصيل من حقوق الإنسان. وأمام هذا المشهد المتشرذم البائس للمثقفين، لماذا لا يتأكد المتشددون أنهم أمام خصم منهزم من داخله ؟

الدلالة السابعة والأخيرة: هى أن دولتنا - فى جوهر الحال - دولة دينية، لا دولة مدنية كما نتصور . فالدولة الدينية ليست هى بالضرورة الدولة التى يجلس فيها الشيوخ على سدة الحكم السياسى ، بل هى الدولة التى يسيرها معيار المرجعية الدينية، التى يقاس عليها كل سلوك، سياسى أو اقتصادى أو ثقافى أو إبداعى، وهذا هو حال مصر التى تسيئها الفتوى لا القانون. فإذا أضفنا لمناخ المرجعية الدينية النصوص الدستورية الداعمة للمرجعية الدينية، واستشارة المؤسسة الدينية الرسمية فى التعيينات للمناصب القيادية والسياسية الحساسة، كنا فى دولة دينية بيضاء من غير سوء .

صحيح أن لدينا علامات كثيرة على الدولة المدنية الحديثة (برلمان، ومدارس، وجيش، وقانون، ودستور، وفصل بين سلطاته وقضاء، وأحزاب، وجمعيات .. وغيرها) لكنها جميعاً شكل مفرغ من المضمون المدنى، وممتلئ بالمضمون الدينى (فالبرلمان نفسه - وهو أعلى تجسيد للدولة المدنية - يسير بمنهج المرجعية الدينية). ثم إن هذه الدولة الدينية هى فى خدمة دولة العسكرية، وكلتاها فى خدمة دولة رجال الأعمال. دولتنا الراهنة، إذن، هى دولة حلف المصلحة المقدس بين المليونير، والعسكري، والشيخ.



أخلص إلى أن نجاة حياتنا الفكرية من هذه الأضياح المتشددة السوداء
لن تتم إلا بثلاثة طرق:

أدب ونقد

١) توجيه سعيينا الجذرى ، ليمس إلى هؤلاء الشيوخ مطلقى وطاويط الليل وحدهم، بل أساساً إلى الأصول الدستورية والقانونية التى يستندون إليها وينطلقون منها. لأن هذه الأصول الدستورية والقانونية (المادة الثانية من الدستور - قانون الحسبة - ولاية الأزهر على الأدب والفكر - سيادة الفتوى على القانون) هى الجذور، بينما مستغلوها من الشيوخ الوطاويط هم القروع.

ب) سعى الجماعة الفكرية الثقافية المصرية إلى تجاوز انقسامها المزرى تجاه قضية حرية الفكر، انطلاقاً من أن المبدأ لا يتجزأ، ومن أن الدفاع عن حرية الآخر - مهما كان مختلفاً - هو دفاع عن النفس، وإدراك بأن الثور الأبيض قد أكل يوم أكل الثور الأسود.

ج) سعى الحركة السياسية والثقافية والأهلية والحرزية إلى إنقاذ بقايا الدولة المدنية المصرية، التى يحاول المصريون إقامتها منذ قرنين، من براثن الدولة الدينية الراهنة. ومن أهم خطوات هذا السعى، فك الارتباط المقدس (أعنى المدعى) بين السلطة السياسية والتيارات الدينية المتطرفة، وإلغاء الاعتماد على الفتوى الدينية فى كل سلوكه، وتكريس الاعتماد على القانون وحده (حتى لو كان هذا القانون من صنع الطبقة السياسية الحاكمة!).



إن فى تاريخنا البعيد والقريب قاعدتين ذهبيتين باهرتين، لو وضعتا فى صيغ تشريعية وقانونية حاكمة لانتقلنا نقلة واسعة فى طريق الدولة المدنية الديمقراطية الحديثة: الأولى هى شعار ثورة ١٩ الفد، الدين لله والوطن للجميع، الذى يعنى أن الوطن أوسع من الدين، على عكس زعم فقهاء البؤس الراهنين الذين يصيحون: الوطن فرع فى الدين.

والثانية هى مقولة الإمام الشافعى الزاهرة: «رأى صواب يحتمل الخطأ، ورأى خطأ يحتمل الصواب، وهى المقولة التى تحترم الآخر، وتفتح الطريق واسعاً للحوار والتعدد والتنوع والمجادلة بالتى هى أحسن، وللديمقراطية السياسية والفكرية والإبداعية، كما أنها تنفى أن يمتلك أحد وحده - حتى لو كان شيخاً أو فقيهاً - الحقيقة المطلقة، كما يظن فى أنفسهم محتسبو القهر الجدد.

إن الاعتقاد بامتلاك الحقيقة المطلقة هو الباب الواسع للطغيان، وهذا الطغيان هو الذى يجعل مصر «مسخرة، بين بلاد الدنيا، أو يبيديها» أمة ضحكت من جهلها الأمم. كما قال أبو الطيب المتنبى:

أدب ووقت العالم كله يمتح نجيب محفوظ، جائزة نوبل بينما أهله المصريون

يطعنون رقبته النخيلة بمطواه آثمة. جامعات هولندا تفتح صدرها لنصر حامد أبو زيد، بينما أهله المصريون يضرقون بينه وبين زوجته ويطردونه من مصر كلها. المحافل العلمية العالمية تحتضى بنوالات السعداوى والجامعات العالمية تمنحها عدداً من الدكتوراه الفخرية باعتبارها عقلية مصرية ودولية مرموقة، بينما أهلها المصريون يطالبون بحبسها كل طلعة شمس، ويطالبون بمصادرة كتبها، ويسعون إلى سحب الجنسية المصرية منها، فهل رأيتم عبثاً أكثر اسوداداً من هذا العبث؟

أما الجنسية المصرية فهي ليست هبة، من سلطة أو دين، بحيث يمنحها حاكم أو شيخ وقت يشاء ويسحبها وقت يشاء.

وعلى ذلك فإن نوات السعداوى، (بدراساتها المرموقة ونشاطها المدني المتواصل وإبداءها الأدبي ومحاضراتها الخارجة عن سياق القطيع، سواء اختلفنا مع كل ذلك أو اتفقنا) هي أكثر مصرية من هؤلاء الذين لا عمل لهم سوى ترصد الرعوس اليبانة بالقطاف المجرم!

وإذا كان لابد من سحب الجنسية من أحد - وهو أمر مستحيل دستورياً وقانونياً - فالأولى بأن تسحب منهم الجنسية المصرية هم أولئك الذين يدينون بالولاء للمسلم الباكستاني أو الأفغاني أكثر من ولائهم لمواطنهم المصري (أيا كانت ديانتهم، أو مستوى تدينهم)، وهم أولئك الذين يجعلون من مصر هزقة، أو مسخرة، بين شعوب الأرض، ولا حول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم.

● في العدد القادم ●

ملف خاص عن الكاتب الكبير

رجاء النقاش

بأقلام نخبة من كبار المفكرين والمبدعين

أدب وفن



نصوص جديدة لمحمود درويش

أعبر من شارع واسع

إلى جدار سجنى القديم وأقول: سلاماً يا معلمى الأول

محمود درويش

البنّت/ الصرخة

على شاطئ البحر بنت، وللبنت أهل
وللأهل بيت، وللبيت نافذتان وباب...
وفى البحر بارجة تتسلّى
بصيد الخفاة على شاطئ البحر:
أربعة، خمسة، سبعة
يسقطون على الرمل، والبنّت تنجو قليلاً
لأن يداً من ضباب
يبدأ ما إلهية أسعفتها، فنادت: أبى
يا أبى! قم لترجع، فالبحر ليس لأمثالنا
لم يحبّها أبوها المسجى على ظله
فى مهب الغياب

أدب وفن

دم في النخيل، دم في السحاب

يطير بها الصوت أعلى وأبعد من
شاطئ البحر. تصرخ في ليل برية،
لا صدى للصدى.
فتصير هي الصرخة الأبدية في خبر
عاجل، ثم يعد خبراً عاجلاً
عندما
عادت الطائرات لتقصف بيتاً بناهذتين وباباً

ليتنى حجر

لا أحن إلى أى شيء
فلا أمس يمضى، ولا الغد يأتي
ولا حاضري يتقدم أو يتراجع
لا شيء يحدث لي!
ليتنى حجرٌ — قلتُ — يا ليتنى
حجرٌ ما ليصقلنى الماء
أخضر أصفراً.. أوضع في حجرٍ
مثل منحوتة، أو تمازين في النحت...
أو مادة لانبثاق الضروري
من عبث اللاضروري...
يا ليتنى حجرٌ
كأحن إلى أى شيء!

مكر المجاز

مجازاً أقول: انتصرتُ
مجازاً أقول: خسرتُ...
ويمتدُّ وادٍ محيقٍ أمامي
وأمتدُّ في ما تبقى من السنديان...

أدب ونقد

وثمة زيتونتان
تَلَمَّانِي من جهاتٍ ثلاثٍ
ويحملني طائرانُ
الى الجهة الخالية
من الأوج والهاوية
لئلا أقول: انتصرتُ
لئلا أقول: خسرتُ الرهانَ!

لون أصفر
أزهارٌ صفراءُ توسّع ضوء الغرفة، تنظر
إلى أكثر مما أنظر إليها، هي أولى رسائل
الربيع، أهدكتنيها سيّدةٌ لا تشغلها الحرب
عن قراءة ما تبقى لنا من طبيعة
متقشفة، اغبطها على التركيز الذي يحملها
الى ما هو أبعد من حياتنا المهلهلة...
اغبطها على تطريز الوقت بإبرة وخيط
أصفر مقطوع من الشمس غير المحتلة.
أحدّق الى الأزهار الصفراء، وأحسّ
بأنها تضيقني وتذيب عتمتي، فأخفّ
وأشفّ وأجاريها هي تبادل الشفافية.
ويغويني مجاز التأويل: الأصفر هو
لون الصوت المبحوح الذي تسمعه الحاسة
السادسة، صوت محايد النبرة، صوت
عباد الشمس الذي لا يغيّر دينه.
وإذا كان للغيرة — لونه من فائدة،
فهى أن ننظر الى ما حولنا بفروسية

الخاسر، وأن نتعلم التركيز على تصحيح
أخطائنا في مسابقات شريفة!

أدب وثقافة

ليت الفتى شجرة

الشجرة أخت الشجرة، أو جارتها الطيبة.
الكبيرة تحنو على الصغيرة، وتهدئها بما ينقصها
من ظل. والطويلة تحنو على القصيرة،
وترسل اليها طائراً يؤنسها في الليل. لا
شجرة تسطو على ثمرة شجرة أخرى، وإن
كانت عاقراً لا تسخر منها. ولم تقتل
شجرة شجرة ولم تقلد خطاباً. حين صارت
زورقاً تعلمت السباحة. وحين صارت
باباً واصلت المحافظة على الأسرار. وحين صارت
مقعداً لم تنس سماءها السابقة.
وحين صارت طاولة علمت الشاعر ان لا
يكون خطاباً. الشجرة مغفرة وسهر.
لا تنام ولا تحلم. لكنها تؤمن على أسرار
الحالمين، تقف على ساقها في الليل والنهار.
تقف احتراماً للعابرين وللسماء. الشجرة
صلاة واقفة. تبتهل الى فوق. وحين
تنحني قليلاً للعاصفة، تنحني بجلال راهبة
وتتطلع الى فوق... الى فوق. وقديماً قال
الشاعر: ليت الفتى حجر. وليته قال:
ليت الفتى شجرة!

غريبان

يرنو الى أعلى
فيبصر نجمة
ترنو إليه!

يرنو الى الوادي
فيبصر قبرة

أدب ونقد



يرنو إليه
يرنو الى امرأة،
تعذبة وتعجبة
ولا ترنو اليه
يرنو الى مراتبه
فيرى غريباً مثله
يرنو إليه!

ماذا... ماذا كل هذا؟

يُسئى نفسه، وهو يمشى وحيداً، بحدِيث
قصير مع نفسه. كلمات لا تعنى شيئاً،
ولا تريد أن تعنى شيئاً، ماذا؟ لماذا
كل هذا؟ ثم يقصد أن يتذمر أو
يسأل، أو يحلّك اللفظة باللفظة لتقدح
إيقاعاً يساعده على المشى بخفة شاب.
لكن ذلك ما حدث. كلما كرر: ماذا...
لماذا كل هذا؟ أحسن بأنه فى صحبة
صديق يعاونه على حمل الطريق، نظر
إليه المارة بلا مبالاة. لم يظن أحد أنه
مجنون، ظنّوه شاعراً حائلاً هالماً يتلقّى
وحياً مفاجئاً من شيطان. أما هو، فلم
يتَّهم نفسه بما يسوء إليها. ولا يدرى
لماذا فكّر بجنكيزخان. ربما لأنه رأى
حصاناً بلا سرج يسبح فى الهواء، فوق
بناية مهْدَمة فى بطن الوادى. وأصل
المشى على إيقاع واحد، ماذا... لماذا
كل هذا؟ وقبل أن يصل الى نهاية
الطريق الذى يسير عليه كل مساء، رأى

عجوزاً ينتحى شجرة أكاليبتوس، يسند

على جذعها عصا، يفك أزوار سرواله

أدب وفن

بيد مرتجفة، ويبول وهو يقول: ماذا...
لماذا كل هذا؟ ثم تكتف الفتيات
الطالعات من الوادي بالضحك على المعجوز
بل رمينه بحبات فستق أخضر!

ما أنا إلا هو

بعيداً، وراء خطاه
ذئاباً تعضُ ضعاع القمر
بعيداً، أمام خطاه
نجوم تضيء أعالي الشجر
وفي القرب منه
دمٌ نازفٌ من عروق الحجر
لذلك يمشى ويمشى ويمشى
الى أن يذوب تماماً
ويشربه الظلُّ عند نهاية هذا السفر
وما أنا إلا هو
وما هو إلا أنا
في اختلاف الصوت!

يرى نفسه غائباً

أنا هنا منذ عشر سنوات. وفي هذا المساء،
أجلس في الحديقة الصغيرة على كرسي من
البلاستيك وأنظر الى المكان منتشياً بالحجر
الأحمر. أعاد الدرجات المؤدية الى غرفتي .
على الطابق الثاني. إحدى عشرة درجة. الى
اليمين شجرة تين كبيرة تظلّل شجيرات خوخ.
والى اليسار كنيسة لوثرية. وعلى جانب

الدرج الحجري بئر مهجورة ودلو صدئ وأزهار
غير مروية تمتص حبيبات من حليب أول الليل.

أدب وفد

أنا هنا، مع أربعين شخصاً، لمشاهدة مسرحية قليلة
الكلام عن منع التجوّل، ينتشر أبطالها
المنسيون في الحديقة وعلى الدرج والشرقة
الواسعة. مسرحية مرتجلة، أو قيد التأليف،
كحياتنا. استرق النظر الى نافذة غرفتي
المفتوحة وأتساءل: هل أنا هناك؟
ويمجبنى أن أدرج السؤال على الدرج،
وأدرجه في سليقة المسرحية، في الفصل
الأخير، سيبقى كل شيء على حاله...
شجرة التين في الحديقة. الكنيسة اللوثرية
في الجهة المقابلة. يوم الأحد في مكانه
من الرّزنامة. والبلر المهجورة والدلو الصدئ.
أما أنا، فلن أكون في غرفتي ولا في
الحديقة. هكذا يقتضى النص: لا بد من
غائب للتخفيف من حمولة المكان!

قال: أنا خائف

خاف. وقال بصوت عالٍ: أنا خائف.
كانت النوافذ مُحكَّمة الإغلاق، فارتفع
الصدى واتسع: أنا خائف. صمت،
لكن الجدران ردت: أنا خائف.
الباب والمقاعد والمناضد والمستأثر
والبسّط والكتب والشموع والأقلام واللوحات
قالت كلّها: أنا خائف. خاف بصوت
الخوف فصرخ: كفى! لكن الصدى لم.
يردد: كفى! خاف المكوث في البيت
فخرج الى الشارع. رأى شجرة حوّز،

مكسورة فخاف النظر اليها لسبب لا
يعرفه. مرت سيارة عسكرية مسرعة،

أدب. وقد



فخاف المشى على الشارع. وخاف
العودة الى البيت لكنه عاد مضطراً.
خاف ان يكون قد نسي المفتاح فى
الداخل، وحين وجده فى جيبه اطمأن.
خاف ان يكون تيار الكهرباء قد انقطع.
ضغط على زر الكهرباء فى ممر الدرج،
فاضاء، فاطمان. خاف ان يتزحلق على
الدرج فينكسر حوضه، ولم يحدث ذلك
فاطمأن. وضع المفتاح فى قفل
الباب وخاف الا يفتح، لكنه انفتح
فاطمأن. دخل الى البيت وخاف ان
يكون قد نسي نفسه على المقعد خائفاً.
وحين تأكد انه هو من دخل لا سواء،
وقف امام المرأة، وحين تعرّف الى
وجهه فى المرأة اطمأن. لصغى الى
الصمت، فلم يسمع شيئاً يقول: أنا
خائفه فاطمان. ولسبب ما غامض...
لم يعد خائفاً؟

شخص يطارد نفسه

كما لو كنتَ غيرك سادراً،
لم تنتظر أحداً
مشيتُ على الرصيف
مشيتُ خلفك حائراً
لو كنتَ أنتَ أنا لقلتُ لك:
انتظرني عند قارعة الغروب
ولم تقل: لو كنتَ أنتَ أنا

لما احتاج الغريب الى الغريب.

الشمس تضحك للتلال. ونحن نضحك

أدب وفد

للنساء العابرات. ولم تقل إحدى النساء:
هناك شخص ما يكلم نفسه...
لم تنتظر أحداً
مشيت على رصيفك سادراً
ومشيت خلفك حائراً.
والشمس غابت خلفنا...
ودتوت منى خطوة أو خطوتين
فلم تجدني واقفاً أو ماشياً
ودتوت منك فلم أجده...
أكنت وحدي دون أن أدري
بأنى كنت وحدي؟ لم تقل
إحدى النساء: هناك شخص ما
يطارده نفسه!

لم أحلم

متنبهاً الى ما يتساقط من أحلامي، أمتنع
عطشى من الإسراف في طلب الماء من
السراب. أعترف بأنى تعبت من طول
الحلم الذي يعيدني إلى أوله وإلى أخرى،
دون أن نلتقى في أي صباح. سأصنع
أحلامي من كفاف يومي لأتجنب الخيبة.
فليس الحلم أن ترى ما لا يرى، على
وتيرة المشتكى، بل هو أن لا تعلم أنك
تحلم. لكن، عليك أن تعرف كيف تصحو.
فالقطعة هي نهوض الواقعي من الخيالي منقحاً،
وعودة الشعر سالماً من سماء لغة متعالية
الى أرض لا تشبه صورتها. هل في
وسعى أن اختار أحلامي، لئلا أحلم
بما لا يتحقق، كأن أكون شخصاً آخر...

أدب و نقد

يحلم بأنه يرى الفرق بين حى يرى
نفسه ميتاً، وبين ميت يرى نفسه حياً؟
ها أنذا حى، وحين لا أحلم أقول،
لم أحلم، فلم أخسر شيئاً؟

خيالى... كلب صيد وفى

على الطريق إلى لا هدف، يبتلى رذاذ
ناعم، سقطت على من الغيم تَفَاحَةً لا
تشبه تفاحة نيوتن. مددت يدي لألتقطها
فلم تجدها يدي ولم تَرَهَا عيناى. حدثت
إلى الغيوم، فرايت نَتْفًا من القطن تسوقها
الريح شمالاً، بعيداً عن خزانات الماء
الرابضة على سطوح البنايات. وتدفق الضوء
الصافى على إسفلت يتسع ويضحك من قلة
المشاة والسيارات... وربما من خطواتي
الزائفة. تساءلت: أين التفاحة التى
سقطت على؟ لعل خيالى الذى استقل
عنى هو الذى اختطفها وهرب. قلت:
أتبعه الى البيت الذى نسكنه معاً فى
غرفتين متجاورتين. هناك، وجدت على
المناولة ورقة كُتِبَ عليها، بحبر أخضر،
سطر واحد: تفاحة سقطت على من
الغيوم، فعلمت أن خيالى كلب صيد
وفى؟

على قلبى مشيت

على قلبى مشيت، كأن قلبى
طريق، أو رصيف، أو هواء

أدب ونقد

فقال القلب: اتعبنى التماهى
مع الأشياء، وانكسر الفضاء
واتعبنى سؤالك: أين نمضى
ولا أرض هنا... ولا سماء
وأنت تطيعنى... مرنى بشيء
وصوبنى لأفعل ما تشاء
فقلت له: نسيثلك من مشينا
وأنت تعلّمتى، وأنا النداء
تمرّد ما استلمعت على، واركض
فليس وراءنا إلا الوراء!

اغتيال

يفتالنى النقاد أحياناً:
يريدون القصيدة ذاتها
والاستعارة ذاتها...
فإذا مشيت على طريق جانبي شارد
قالوا: لقد خان الطريق
وإن عثرت على بلاغة غريبة
قالوا: تخلى عن عناد السنديان
وإن رأيت الورد أصفر في الربيع
تساءلوا: أين الدم الوطنى في أوراقه؟
وإذا كتبت: هي الفراشة أختي الصغرى
على باب الحديقة
حركوا المعنى بملعة الحساء
وإن همست: الأم أمّ حين تكل طفلاً
تدوى وتبیس كالعصا
قالوا: تزغرد في جنازته وترقص
فالجنازة عرسه...
وإذا نظرت إلى السماء لكى أرى

أدب ونقد

ما لا يُرى

قالوا: تَعَالَى الشَّعْرُ عَنْ أَغْرَاضِهِ...

يَفْتَالْنِي النَّقَادُ أَحْيَاناً

وَأُنْجُو مِنْ قِرَاءَتِهِمْ،

وَأَشْكُرُهُمْ عَلَى سُوءِ التَّفَاهُمِ

ثُمَّ أَبْحَثُ عَنْ قَصِيدَتِي الْجَدِيدَةِ!

شال حرير

شال على غصن شجرة. مرّت فتاة من هنا،

أو مرّت ربيع بدلاً منها، وعُلِّقَت شالها على

الشجرة. ليس هذا خبراً، بل هو مطلع

قصيدة لشاعر متمهّل أعفاه الحبّ من الألم،

فصار ينظر إليه — عن بعد — كمشهد

طبيعيّ جميل. وضع نفسه في المشهد:

الصفصافة عالية، والشال من حرير. وهذا

يعني أن الفتاة كانت تلتقي فتاتها في

الصيف ويجلسان على عشب ناشف. وهذا

يعني أيضاً أنهما كانا يستدرجان العصافير

إلى عرس سرّي، فالأفق الواسع أمامهما،

على هذه التلة، يغري بالطيران، ربما قال

لها: أحنّ إليك وأنتِ معي، كما لو

كنتِ بعيدة. وربما قالت له: أحضنك،

وأنتِ بعيد، كما لو كنتِ نهدي. وربما

قال لها: نخلرتك (لّي تدويني، فأصير

موسيقى. وربما قالت له: ويدك على

ركبتى تجعل الوقت يَمَرُّقُ، فأفركني لأذوب...

واسترسل الشاعر في تفسير شال الحرير،

دون أن ينتبه إلى أن الشال كان غيمة

تعبر، مصادفة، بين أغصان الشجر عند الغروب.

أدب ونقد



الحياة - حتى آخر قطرة

وإن قيل لى ثانية: ستموت اليوم،
فماذا تفعل؟ لن أحتاج الى مهلة للرد:
إذا غلبنى الوسنُ نمت. وإذا كنت
ظلمانُ شريت. وإذا كنتُ أكتب، فقد
يعجبني ما أكتب وأتجاهل السؤال. وإذا
كنتُ أتناول طعام الغداء، أضفتُ إلى
شريحة اللحم المشوية قليلاً من الخردل
والفلفل. وإذا كنتُ أحلق، فقد أخرج
شحمة أذنى. وإذا كنتُ أقبل صديقتى،
التهمتُ شفيتها كحبة تين. وإذا كنتُ
أقرأ قفزتُ عن بعض الصفحات. وإذا
كنتُ أقشر البصل ذرفتُ بعض الدموع.
وإذا كنتُ أمشى واصلتُ المشى بإيقاع
أبطأ. وإذا كنتُ موجوداً، كما أنا الآن،
فلن أفكر بالعدم. وإذا لم أكن موجوداً،
فلن يعنينى الأمر. وإذا كنتُ أستمع الى
موسيقى موزارت، اقتريتُ من حيثُ
الملائكة. وإذا كنتُ نائماً بقيتُ نائماً
وحالماً وهائماً بالفاردينيا. وإذا كنتُ
أضحك اختصرتُ ضحكى الى النصف احتراماً
للخبر. فماذا بوسعى أن أفعل؟ ماذا
بوسعى أن أفعل غير ذلك، حتى لو
كنتُ أشجع من أحمق، وأقوى من
هرقل؟

أدب ونقد

أثر الفراشة

أثر الفراشة لا يرى
أثر الفراشة لا يزول
هو جاذبية غامض
يستدرج المصنئ، ويرحل
حين يتضح السبيل
هو خفة الأبدى في اليومى
أشواق إلى أعلى
وأشراق جميل
هو شامة في الضوء تومئ
حين يرشدنا إلى الكلمات
باطننا الدليل
هو مثل أغنية تحاول
أن تقول، وتكتفى
بالاقتباس من الظلال
ولا تقول...
أثر الفراشة لا يرى
أثر الفراشة لا يزول؟

أنت، منذ الآن، أنت

الكرمل في مكانه السيّد... ينظر من عل إلى
البحر. والبحر يتنهّد، موجة موجة، كامرأة
عاشقة تغسل قدمي حبيبها المتكبر!

x

كأنى لم أذهب بعيداً. كأنى عدت من
زيارة قصيرة لوداع صديق مسافر، لأجد
نفسى جالسة فى انتظارى على مقعد حجرى

أدب وفد

تحت شجرة تَفَاح.

x

كل ما كان منفي يعتذر، نيابةً عني،
لكل ما لم يكن منفي!

x

الآن، الآن... وراء كواليس المسرح،
يأتي المخاض إلى عذراء في الثلاثين،
وتلبنى على مرأى من مهندس الديكور،
والمصورين!

x

جرت مياه كثيرة في الوديان والأنهار.
ونبتت أعشاب كثيرة على الجدران. أما
النسيان فقد هاجر مع الطيور المهاجرة...
شمالاً شمالاً.

■

الزمن والتاريخ يتحالفان حيناً، ويتخاصمان
حيناً على الحدود بينهما. الصنفاةُ العاليةُ
لا تابه ولا تكثر، فهي واقفة على
قارعة الطريق.

x

أمشي خفيفاً للأنف أكسر هشاشتي. وأمشي
ثقيلاً للأنف أطيّر. وفي الحالتين تحميني
الأرض من التلاشي في ما ليس من صفاتها!

x

في أعماقي موسيقى خفية، أخشى عليها
من العزف المنفرد.

x

ارتكبتُ من الأخطاء ما يدفعني، لإصلاحها،
إلى العمل الإضافي في مستوَدعة الإيمان

أدب ونقد

بالمستقبل. من ثم يخطئ في الماضي لا
يحتاج الى هذا الإيمان.

x

جبل وبحر وفضاء. اطيروا سيح، كاني
طائر جو — مائي. كاني شاعرا

x

كلّ نثر هنا شعر أولي محروم من صتعة الماهر.
وكلّ شعر، هنا، نثر في متناول المارة.
بكلّ ما أوتيت من فرح، أخفى دمعتي
عن أوتار العود المترئص بحشرجتي، والمتلصص
على شهوات الفتيات.

x

الخاص عام. والعام خاص... حتى إشعار
آخر، بعيد عن الحاضر وعن قصد القصيدة!

x

حيثما يحقّ للغريب أن يحبوّك، وإن يناهسوني
على ما فيك، وأن ينسوا بلادهم في
نواحيك، من فرط ما أنت حمامة تبني عشها
على أنف غزال!

x

أنا هنا. وما عدا ذلك شائعة ونميمة!

x

يا للزمن! طبيب العاطفيين... كيف يحوّل
الجرح ندبة، ويحوّل الندبة حبة سمسم.
انظر الى الوراء، فأراني أركض تحت المطر. هنا،
وهنا، وهنا. هل كنت سعيداً دون أن أدري؟

x

هي المسافة: تمرين البصر على أعمال البصيرة،
وصقل الحديد بنائ بعيد.

أدب وفد

x

جمال الطبيعة يهذب الطبايع، ما عدا طبائع من
لم يكن جزءاً منها. الكرمل سلام. والبندقية نشاز.

x

على غير هدى أمشى. لا أبحث عن شيء. لا
أبحث حتى عن نفسي في كل هذا الضوء.

x

حيفا في الليل... انصراف الحواس الى أشغالها
السرية، بمنأى عن أصحابها الساهرين على الشرفات.

x

يا للبداهة! قاهرة المعدن والبرهان!

x

أدارى نُقّادى، وأداوى جراح حُسنادى على
حبّ بلادى... بزحاف خفيف، وباستعارة
حمالة لوجه!

x

لم أر جنراً لأساله: فى أى عام قُتلتنى؟
لكنى رأيت جنوداً يكرعون البيرة على الأرصفة.
وينتظرون انتهاء الحرب القادمة، ليذهبوا الى
الجامعة لدراسة الشعر العربى الذى كتبه موتى
لم يموتوا. وأنا واحد منهم!

x

خيّل لى ان خطأتى السابقة على الكرمل هى
التي تقودنى الى حديقة الأم، وأن
التكرار رجع الصدى فى أغنية عاطفية لم تكتمل،
من فرط ما هى عطشى الى نقصان متجدد!

x

لا ضباب. صنوبرة على الكرمل تناجى أرزة
على جبل لبنان: مساء الخير يا أختي!

أدب وفد



x

أعبرُ من شارعٍ واسعٍ إلى جدارٍ سجنى
القديم، وأقول: سلاماً يا مُعلِّمى الأول فى
فقه الحرية. كُنْتَ على حق: فلم يكن الشعر

بريئاً!

أدب وفد

فتحى عبد الفتاح: للمحبة أبواب أخرى

عيد عبد الحليم

ومن هؤلاء الذين شقوا فى قلبى وحياتى نهرا لا يمكن أن تمنعه
صخور الحياة والغربة والموت، د. فتحى عبد الفتاح، الذى لم يكن
بالنسبة لى مجرد مفكر وفقط، أو كاتب صحفى وفقط، بل كان أبا
وأستاذا بمعنى الكلمة.

لا أنسى أنه أول من قدمنى إلى الحياة الثقافية، كان ذلك وأنا لم أزل
فى السنة الثانية من الجامعة، ولم أتجاوز الثامنة عشرة من عمرى كان
ذلك قبل ثلاثة عشر عاما من الآن، حيث كنت أداوم على حضور ندوة
المساء الأدبية، والتى كانت تقام فى الاثنين الأول من كل شهر، وكان
روادها من الأدباء الذين يملأون الحياة الثقافية إبداعا ونشرا، وكنت أنا
أصغر هؤلاء سنا، وحين جاء الدور على لإلقاء قصيدتى، قمت بخجل
رقيق وألقيتها ووجدت استحسانا من البعض، أما البعض الآخر
فاعترض على القصيدة لأنها من الشعر الحر، فرد عليهم د. عبد الفتاح
- والذى كان مشرفا وقتها على القسم الأدبى بجريدة المساء - بعبارة
مازلت أتذكرها، وكان يذكرنى بها دائما بعد ذلك - حيث قال لهم:
«أقول لكم من الآن إن عيد عبد الحليم لن يكون عنده مشكلة مع النشء»
وحين صدر الملحق الثقافى للجريدة لنفس الأسبوع فوجئت بقصيدتى

كثيرون هم
العابرون على
القلب كنسمة
هواء صيفية،
تنعش القلب
لحظة، ثم
تمحوها نسمة
أخرى، لكن
قليلين من
يستقرون فى
القلب كاشجار
سامقة
تتحدى رياح
الزمن
العاصفة.

أدب وفد

منشورة في صدر الصفحة، بل كانت القصيدة الوحيدة في الملحق الثقافي.

وحين تولى د. فتحى الإشراف على الملحق الثقافي لجريدة الجمهورية - عام ١٩٩٧ - كنت أذهب إليه بعد انتهاء اليوم الجامعى، خاصة يوم السبت وأعرض عليه ما كتبت من قصائد جديدة كان ينتقى إحداها وينشرها يوم الثلاثاء، وهكذا لأكثر من عامين حيث صرت أكثر الشعراء الذين نشروا في هذا الملحق خلال هذه الفترة.

ومع صدور ديوانى الأول، سموات وأطلة، وجدته يكتب محتفيا بالتجربة قائلا، هذا الشاعر كان أحد رهاناتنا الأدبية وما قد نجح الرهان، وكذلك كان الحال مع صدور كتابى، فقه المصادرة، حيث كتب في عموده في الصفحة الثقافية بالجمهورية مثنيا عليه فكان أول من كتب عنه، حتى قبل أن أهديه نسخة من الكتاب، وحين سألته كيف وصلك الكتاب؟ قال لى: «وجدته مع أحد الزملاء فأعجبني فكتبت عنه».

ومع صدور مجلة «المحيط الثقافى» ، فى نوفمبر عام ٢٠٠٠ وجدته يتصل بى ويطلب منى المشاركة فى الكتابة بها، ومنذ عدها الأول حتى عدها الأخير أصبحت أحد كتابها الرئيسيين، ثم يكن د. فتحى يعاملنى ككاتب فى مجلة، بل كان يتصل بى أول كل شهر - وهذا ما كنت اعتز به كثيرا - ويقول لى: «ما الجديد الذى ستكتبه لنا هذا الشهر؟».

وفى أحد الشهور الأخيرة لم يتصل بى، ففقت بالاتصال به للاطمئنان عليه، فأخبرنى أنه مريض بمرض عضال، وأنه يرقد فى المستشفى، ومع ذلك لم ينقطع اتصاله بى فى أول كل شهر يسألنى عن الجديد - فأى محبة تلك - وأى إنسانية تلك؟.

وأتذكر آخر مقالة كانت فى الجمعة الأولى من شهر ديسمبر فى الساعة الواحدة والنصف ظهرا أتانى صوته على «الموبايل» متهدجا وحزينا، وحين سألته عن ذلك قال: «المحيط سيحولونها إلى مجلة فصلية، وكنت أدرك مدى حزنه على ذلك، لأن «المحيط الثقافى» بالنسبة له لم تكن مجرد مجلة، بل كان يريد منها أن تكون مشروعا فكريا، أتذكر أنه قال يوما عنها إنها «طلعة العمر الأخيرة».

هكذا كان فتحى عبدالفتاح بالنسبة لى - على الأقل - جزءا من ذاتى أهتدى برأيه فى الأمور الصعبة والمعقدة، وكان اعتزائى يزداد حين يخبرنى بعض الأدباء أنه يضرب بى المثل فيمن قدمتهم ندوة «المساء» للحياة الثقافية.

معذرة أيها القارئ العزيز فأنا لا أتحدث عن ذاتى بل أتحدث عن قيمة إنسانية اسمها فتحى عبدالفتاح راعت أجيالا مختلفة من المبدعين، ربما لا أتكلم عن قيمته ككاتب ومناضل سياسى فخيرى أقدر منى فى ذلك، لكننى أتكلم

أ.د. وفد

عن ذلك ، الحنو، الذي نفتقده فى الحياة عامة وفى الوسط الثقافى خاصة .
ذلك لأنه نوع من البشر الذين عاشوا متفانلين رغم قسوة ما لاقوه - فقد لاقى من التعذيب والسجون والمعتقلات حتى فقد إحدى عينيه فى سجن الواحات - فى منتصف الستينيات - وتعرض للفصل من عمله فعاش تجربة اغتراب مريرة فى ألمانيا أرخ لها فى كتابه ، الخروج - وأرخ لتجربة الواحات والزمن الناصرى فى كتابه المهم ، ناصريون وشيوعيون - لكنه رغم ذلك عاش ينظر للمقام ، ولعل ذلك ما عبر عنه فى افتتاحية العدد الواحد والخمسين من مجلة ، المحيط الثقافى، يناير ٢٠٠٦ حيث قال: ،أنا بالطبيعة متفائل بل مدمن فى هذا المجال، تعودت أن أبحث عن الضوء فى آخر النفق المظلم، ورسم ابتسامة أمل حتى ولو كانت على وجه حزين، أنظر إلى النصف الآخر أو فى الربيع الممتلئ من الكوب حتى أن البعض من أصدقائى المقربين إلى العقل والقلب يتهموننى أحيانا بأفنى متفائل ويدون رصيد... وقد يكون لديهم حق..

ولعل هؤلاء الأصدقاء يتناسون ولا يستوعبون تماما منابع الأمل والتفاؤل التى تفجرت عندى وسط ظلمة حالكة أيام الاعتقال الصعبة وأنا بعد على اعتاب العشرينات من العمر، وفى تلك الأيام التى امتدت أكثر من خمس سنوات وحيث يفصلك عن الحياة جدار سميك من العزلة والكبت والقهر داخل الزنازين الرطبة الكئيبة وجدرانها الصامتة وليل البرد اللاسع الحزين والطويل.

فى تلك الأيام وبعضهم يسرق شبابيك وحقق فى المرح والانطلاق والحلم الإنسانى، كان لا بد وأن تشعل داخلك جذوة لا تنطفئ مفعمة بالحب والحياة..
ولأنه كان محبا كبيرا للحياة وللوطن كان يتمثل مقولة نازم حكمت فى إحدى قصائده:

«من بين القضبان وفى حلقة الليل البارد/ أنظر إلى أعلى نجمة فى السماء/ مشرقة سابعة ومضيئة/ أناجيتها وأبعث قبلاى..»

د. ،فتحى، أبى مات منذ عشرين عاما ولم تنزل تفر الدمعة من عيني كلما نظرت إلى صورته أو تذكرته، فهل أحتاج إلى عشرين عاما أخرى كي تجف دمعتي عليك حسبى أننى لم أقل كلمة وداع، فالمحبون - فى القلب - لا يرحلون!!..

أدب وفن

إشكالية مدرسة فرانكفورت (بين النظريتين النقديتين: الأصلية والجديدة)

خليل كافت

ولأن المجال هنا لا يتسع لمناقشة مستفيضة فسوف أترك الحديث لأصحاب الشأن من فلاسفة المدرسة وتعليقات مفكرين آخرين مكتفياً بمجرد تقديم السياق الذي يركز على الإشكالية المذكورة.

والمقصود بالجيليين: الجيل الأول، جيل فترة الثلاثينات، أي جيل الفلاسفة والمفكرين الكبار: ماكس هوركهايمر Max Horkheimer (١٨٩٥-١٩٧٣)، وهريبرت ماركيوز Herbert Marcuse (١٨٩٨-١٩٧٩)، وتيودور أدورنو Theodor w. Adorno (١٩٠٣-١٩٦٩)، وإيريش فروم Erich Fromm (١٩٠٠-)؛ والجيل الثاني، جيل النصف الثاني من القرن العشرين، وهو الجيل الذي ينتمي إليه يرجن هابرماس (المولود في ١٩٢٩). أما النظريتان فهما نظرية الثلاثينات ونظرية النصف الثاني من القرن العشرين، وتشكلان معا. أو يقال لنا إنهما تشكلان معا. "النظرية النقدية للمجتمع"، غير أنهما نظرية أصلية ونظرية جديدة، كما أوضح ماكس هوركهايمر بنفسه في مقاله "النظرية النقدية أمس واليوم" (١٩٧٠).

ويمكن الحديث بطبيعة الحال عن أجيال تنتمي إلى نظرية واحدة إذا كانت هذه النظرية تؤخذ بنواة صلبة كل هذه الأجيال، رغم ما قد

ينطوي انتماء يرجن هابرماس Jürgen Habermas إلى النظرية النقدية للمجتمع عند مدرسة فرانكفورت على إشكالية. وهي أيضا الإشكالية التي ينطوي عليها الإقرار بجيلين ينتميان إلى نفس النظرية أو الإقرار بنظريتين نقديتين للمجتمع، أصلية وجديدة.

أدب وفن

تسمح به خصوصيتها من الانفتاح على فروع وقضايا واهتمامات وآفاق جديدة، وربما كان هذا يصدق على الماركسية التى صارت الآن ماركسيات. فهل يمكن القول إن النظرية الجديدة احتفظت بنواة صلبة توحيدها مع النظرية النقدية الأصلية بحيث تكون استمرارا بها وليس قطيعة معها، وبحيث يكون بوسعنا بالتالى أن نتحدث عن نظرية واحدة وعن انتماء هابرماس إلى جيلها الثانى؟

على أن المؤسسين الكبار، المخضرمين، أى فلاسفة الجيل الأول، الذين شهدوا العهدين وانتجوا فيهما، يقدمون لنا مفتاحا لحلّ جانب على الأقل من هذه الإشكالية. ذلك أن هناك انشقاقا واضحا منذ الأربعينات. هناك ماركيزم الذى يمكن اعتباره، بوجه عام، امتدادا للنظرية الأصلية فى أوضاع تاريخية مختلفة وقضايا فكرية جديدة، ولا يمكن اعتباره منتميا إلى النظرية النقدية الجديدة التى تجعل من هوركهايمر وأدورنو ومن بعدهما هابرماس جيلين ينتميان إليها حيث يمثلون قطيعة مع النظرية الأصلية فى إطار قطيعة مع الماركسية والثورة.

فما الذى يجعل من هاتين النظريتين الأصلية والجديدة نظرية نقدية "واحدة" للمجتمع؟ أى قيم يتمثل "الطابع النقدى" المشترك بينهما رغم القطيعة؟ وإذا كانت النظرية الأصلية تنطلق من ماركس ونظريته الثورية فيما تنطلق النظرية الجديدة من تخليّة ماركس والتخلي عن الممارسة الثورية وعن هدفها أى تحقيق المجتمع اللاتبقى، فهل تظل نظرية هوركهايمر الثانى وريثة لنظرية هوركهايمر الأول لمجرد استمرار بعض أشخاص الفلاسفة المعنيين فى العهدين؟ أم لأن مجموعات من القضايا الأصلية يجرى استئناف نقاشها وإن بطريقة جديدة؟ أم لأن سمات جوهرية فى النظرية الأصلية ظلت مستمرة فى الجديدة؟ أم لأن النظريتين كلتيهما "تنتقدان" المجتمع السائد والعلم السائد مهما كان الفرق الجوهرى ماثلا بين طبقة كلٍّ من هذين النقيدين، بين نقد يقوم على الإسهام الأكثر ماركسية لمدرسة فرانكفورت فى الثلاثينات ونقد يقوم على التخلي عن ماركس فى العهد الجديد؟ وبطبيعة الحال فإن مثل هذه الأسئلة يمكن توجيهها على أسس منهجية عامة وليس بالضرورة دفاعا عن نظرية ماركسية ثورية جرى التخلي عنها.

وكانت ماركسية النظرية النقدية للمجتمع فى فترتها الأكثر ماركسية تنطوى على نقاط ضعف إلى جانب نقاط القوة، غير أن الماركسية كانت على كل حال هى المرجعية الأساسية فى التكوين الفكرى لمدرسة فرانكفورت. ويوجز فيل سليتر

Phil Slater فكرة كتابه عن مدرسة فرانكفورت؟ قائلا: "قدمت مدرسة

أدب وفد

فرانكفورت في الثلاثينات وبداية الأربعينات إسهاما جديا في مجال شرح وريث أجزاء المادية التاريخية غير أنها ، في نفس الوقت عجزت عن تحقيق الصلة مع الممارسة التي هي أمر محوري بالنسبة للبرنامج الماركسي". ويؤكد فيل سليتر أن تناؤل ألبرشت فيلمر Albrecht Wellmer في كتابه "النظرية النقدية للمجتمع" لمشكلة العلاقة بين هذه النظرية والنقد الماركسي للاقتصاد السياسي يشوه ماركس، وتفسير مدرسة فرانكفورت ماركس، وبالتالي مدرسة فرانكفورت ذاتها. ذلك أن فيلمر يزعم أن طبعة ماركس من المادية التاريخية تتجلى فيها انحرافات ميتافيزيقية ووضعية مستترة وأن مفكرى مدرسة فرانكفورت كانوا مدركين لهذا في الثلاثينات وأن إنتاجهم في تلك الفترة كانت محاولة لتصحيح المادية التاريخية التي شوّوها ماركس، وهبط بها إلى مستوى دراسات ذات طابع ميكانيكي للاقتصاد.

ويؤكد سليتر أن هوركهايمر ما كان ليُقرّ في الثلاثينات هذه الصورة الفيلمرية عن ماركس. وقد أكد هوركهايمر بصراحة، في ١٩٣٢، أنه: "بينما ... ينشأ اتساق هذا الجدل في حالة هيجل عن منطق الروح المطلق، عن هذه الميتافيزيقا، يرفض التناؤل الماركسي، على العكس من ذلك فكرة أية بصيرة فوق-تاريخية منطقيا تمدنا بمفتاح لفهم التاريخ. على العكس تنشأ النظرية الصحيحة عن دراسة البشر الواقعيين، الذين يعيشون في ظل شروط تاريخية محددة، ويحافظون على وجودهم بأدوات محددة. والقوانين التي يمكن اكتشافها في التاريخ ليست تراكيب قبلية *à priori*، ليست تسجيلا للوقائع من جانب مراقب يفترض أنه مستقل، بل يتم التوصل إليها بوصفها انعكاسا للبنية الدينامية للتاريخ، من جانب فكر هو ذاته منهك في الممارسة التاريخية". ويؤكد سليتر أن "إحدى الخدمات الباقية التي أسديتها مدرسة فرانكفورت للماركسية تتمثل في أنهم أزالوا هذا التشوش الذي يحيط 'بقوانين' ماركس"، ويقتبس من ماركيوز (العقل والثورة ١٩٤٣) قوله: "سيكون تشويهها لكامل مغزى الماركسية أن نستنتج من الضرورة الحتمية التي تحكم تطور الرأسمالية ضرورة مبالغة فيما يتعلق بالتحول إلى الاشتراكية والواقع أن الثورة تتوقف على مجموعة كاملة من الشروط الموضوعية: فهي تتطلب مستوى معيناً تم بلوغه من الثقافة المادية والعقلية، وطبقة عاملة واعية بذاتها ومنظمة على نطاق أممي، ونضالا طبقيا حادا، غير أن هذه الشروط لا تصبح شروطا ثورية إلا إذا استغلها ووجهها نشاط واع يستهدف الغاية الاشتراكية".

وفيما يتعلق بأفكار فيلمر بهابرماس يؤكد فيل سليتر الارتباط التام

أدب ونقد

بينهما فيقول: "يقف وراء مناقشة فيلمر برمتها يرجح هابرماس (المولود في ١٩٢٩) وهو شخصية بارزة في مدرسة فرانكفورت في فترة ما بعد الحرب" ويضيف: "وابتعاد هابرماس عن مدرسة فرانكفورت في الثلاثينات جلى بما لا مزيد عليه في تأكيده الخاص بأن أية نظرية نقدية للمجتمع لا يمكن تأسيسها اليوم على نقد الاقتصاد السياسى... أيضا: "هابرماس معلق مهم على مدرسة فرانكفورت القديمة، ولكن حيث أن فيلمر ينسّق ويحدد بدقة كل الانتقادات ذات الصلة بالموضوع، فإن هذه الدراسة يمكن أن تكتفى بتحليل جاذّ لحجج فيلمر، وكلها خاطئة. وينطوى هذا في الوقت نفسه على نقد لـ ترنت شروير Trent Schroyer حيث يجرى إهمال سنوات تشكل مدرسة فرانكفورت (واكثرها ماركسية) بتناولها على نحو سريع للغاية ويجرى التعامل معها وكأنها مجرد استهلال "لثروة مدرسة فرانكفورت في شخص هابرماس".

والآن ما هي بإيجاز سمات النظرية النقدية للمجتمع في الثلاثينات؟ في سبيل توضيح المقصود بالنظرية النقدية والفرق بينها وبين النظرية التقليدية، يتساءل هوركهايمر؛ في مقالته "النظرية النقدية أمس واليوم" (١٩٧٠): "ما هي النظرية التقليدية؟ ما هي النظرية بمعنى العلم؟... ويجب في إطار تعريف مبسط جدا كما يقول: "العلم هو تنظيم الوقائع التي ندركها بحيث يسمح لنا في نهاية المطاف بأن نتوقع في كل مرة في موضع دقيق من المكان والزمان ما ينبغي أن يكون متوقعا على وجه الدقة. ويصدق هذا حتى على العلوم الإنسانية"... "والدقة بهذا المعنى هي غاية العلم"... "وهنا تظهر الموضوعة الأولى للنظرية النقدية" انطلاقا من أن "العلم ذاته لا يدرك لماذا ينظم الوقائع في اتجاه بعينه على وجه التحديد ولا ماذا يركز على أشياء بعينها وليس على أشياء أخرى. إن ما يفتقر إليه العلم هو إمعان التفكير في ذاته، ومعرفة الدوافع الاجتماعية التي تدفعه في اتجاه بعينه، على سبيل المثال في اتجاه تكريس جهوده للقمر وليس لرفاه البشر. والعلم، لكن يكون حقيقيا، ينبغي أن يسلك سلوكا نقديا إزاء نفسه وكذلك إزاء المجتمع الذي ينتجه". وفي هذا المقال نفسه تأكيدات بالغة الأهمية عن الأفكار والأمانى القديمة للنظرية النقدية الأصلية: "حينما ظهرت النظرية النقدية في العشرينات، فإنها كانت تنطلق من الفكرة المتصلة بمجتمع أفضل. وكانت تسلك سلوكا نقديا إزاء المجتمع وكذلك إزاء العلم"، ويؤكد أن تلك النظرية كانت "نقدية جدا، وبصورة خاصة إزاء المجتمع السائد"... "وكان لدينا الأمل في أنه سيأتى وقت يتم فيه تنظيم هذا المجتمع وفقا لرفاه الكل"... "في تلك الفترة كنا نضع آمالنا في الثورة".

أدب ونقد



ويتصدى المفكران الفرنسيان لوك فيري Luc Ferry وآلان رينو Alain Renau فى مدخلهما إلى الترجمة الفرنسية لمجموعة رئيسية من مقالات ماكس هوركهايمر فى الثلاثينات بعنوان "النظرية النقدية" لتعريف النظرية النقدية "أمس" من خلال ثلاثة أهداف أو ثلاث مهام رئيسية: ١: حمل الوعى إلى كل نظرية بالمصلحة الاجتماعية التى تنفخ فيها الحياة وتحثها ٢: التحرر عن طريق عقلنة الواقع ٣: تفكيك صيرورة العقل من أجل تمييز شتى صوره. ذلك أن قيمة النظرية "لم يعد من الممكن تحديدها من جانب واحد بدقة شروحا، بل تقاس حقيقتها كذلك بوعيا بلعبة المصالح المتصارعة فى المجتمع؛ وهذا الوعى ... يأتى للانضمام إلى الدقة لتوليد الحقيقة" ... أى أن قيمة النظرية تتمثل فى "صلاتها بالوضع العملى ولا سيما بالمشكلات التى تشرع القوى الاجتماعية التقدمية فى حسمها". فليس من المدهش إذن أن النظرية النقدية لا تهدف "فقط إلى توسيع المعرفة بما هى كذلك بل تهدف إلى تحرير الإنسان من الاستعباد" والمهمة المحددة بجلاء هى: "التحرر عن طريق العقلنة وبالتالي تصبح الثورة، بوصفها شرط إمكانية إحداث عقلنة لأسلوب الإنتاج، مرحلة من مراحل تحقيق هذه المهمة". فمن أين يأتى استنتاج ضرورة العقلنة والتنظيم الاجتماعى وفقا لمقتضيات العقل؟ كانت إجابة هوركهايمر القديمة (١٩٣٤) هى أن "الغالبية الواسعة من البشر لهم مصلحة مشتركة فى التنظيم العقلانى للمجتمع". ويفسر المفكران الفرنسيان بالاعتماد على مقالات هوركهايمر القديمة، "لماذا؟ لأنه فى الوقت الحاضر تقوم اللعبة المتناقضة اللاعقلانية للمصالح المتضاربة بعرقلة السيطرة المادية على الطبيعة"، كما أن "مصلحة العدالة (التقسيم العادل للمنتجات، التوزيع العادل للوصول إلى متع الحياة) هى التى ستخدمها العدالة"، كذلك "فإن تحقيق مجتمع يتسق مع مقتضيات العقل هو الوسيلة الوحيدة لإقامة مجتمع من الناس الأحرار، لإنقاذ مشروع الحرية من طابع اليوتوبيا" ... وهكذا يجرى تعديل مفهوم الفرد، فهو لم يعد الأنا المنزمل الذى يقف فى مواجهة حياة اجتماعية غريبة عليه، بل يصبح فى قلب تنظيم اقتصادى حل فيه "العمل التضامنى" محل "المنافسة السلبية"، وفيه يتوافق حقا الخاص مع الجماعى، وإنما بذلك تبدأ سيادة الحرية".

ويؤكد فيل سليتر أن إنتاج ماركيز "منذ الستينات يسجل تقدما من جانب النظرية النقدية للمجتمع على المعهد فى فترة المجلة وعلى زملاء ماركيز السابقين". ويتحدث بالمقابل عن تدهور هذه النظرية عند هوركهايمر على العكس من

ماركيز الذى يشدد على أن "سنوات هوركهايمر الأخيرة لم تكن خيانة

أ.د. وقد

للإنتاج المبكر للمعهد فحصبه بل كانه كذلك، خيانة لنفس القيم التي ادعى هوركهايمر داخل نطاق إطار نظري أبتدع حديثا انه لايزال يؤيدها".

كيف ينظر هوركهايمر الثاني نفسه إلى هذه الخيانة كما يراها ماركيزوز؟ يؤكد هوركهايمر في مقال عام ١٩٧٠ أنه "في النظرية النقدية لتلك الفترة، كما في النظرية النقدية اليوم كان لدينا الإحساس بأنه لا يمكن تحديد هذا المجتمع العادل بصورة مسبقة. وكان يمكن إدراك ما كان شراً في مجتمع تلك الفترة، غير أنه لم يكن يمكن إدراك ما عسى أن يكون الخير؛ كان يمكن فقط العمل من أجل أن يختفى الشر في نهاية المطاف".

وينتقل مباشرة إلى السبب في الانتقال من النظرية النقدية الأصلية إلى الجديدة قائلا: "وينبغي الآن أن أصف لكم كيف وصلنا من النظرية النقدية الأصلية إلى النظرية النقدية الراهنة. كان السبب وراء ذلك هو التحقق من أن ماركس كان مخطئاً حول نقاط عديدة". كيف؟ يقول هوركهايمر: "لقد أكد ماركس أن الثورة ستكون نتيجة الأزمات الاقتصادية المتزايدة الحدة، أزمات مرتبطة بإفقار متزايد للطبقة العاملة في كافة البلدان الرأسمالية"، ويعترض هوركهايمر: "أخذنا ندرک أن هذه النظرية باطلة، لأن وضع الطبقة العاملة أفضل بصورة ملموسة مما كان في زمن ماركس"، وثانياً لأن "من الجلي أن الأزمات الاقتصادية الصعبة صارت نادرة. ويمكن أن يكون قد تم إيقافها بجانبها الأكبر بفضل تدابير سياسية واقتصادية"، وثالثاً لأن "من المحتمل أن ما كان يتوقعه ماركس من المجتمع العادل في نهاية المطاف لا مبرر له". لماذا؟ "لأن الحرية والعدالة مرتبطتان تماماً بقدر ما هما متعارضتان. فكلما كانت العدالة أكثر كانت الحرية أقل وكلما كانت الحرية أكثر ستكون هناك عدالة أقل". ويؤكد: "إننا نرى اليوم مستقبل المجتمع بطريقة مختلفة تماماً عن تلك التي كنا بدأنا نراه بها في ذلك الزمن. لقد توصلنا إلى إقناع بأن المجتمع سيتطور إلى عالم متدار بالكامل" ... "لقد كانت هذه هي الطريقة التي انتهت بها نظريتنا الجديدة إلى عدم النضال بعد الآن في سبيل الثورة" "ستقود الثورة في بلدان الغرب أيضاً إلى شكل جديد للإرهاب، إلى وضع جديد مربع". ولا يبقى سوى ضون استقلال الفرد وكذلك صون العقليّة اللاهوتية: "المعتقدات ينبغي أن تبقى، ليس كعقائد، بل فقط كتعبير عن حنين. لأننا ينبغي أن يربطنا جميعاً حنين أن لا يكون هذا الذي يحدث في العالم، الرعب والظلم، الكلمة الأخيرة فيه، بل أن توجد كلمة أخرى، وهذا هو ما نؤكد أنه لأنفسنا فيما نسميه بالدين".

أدب ونقد

وفى تناولهما للنظرية النقدية "اليوم"، يؤكد المفكران الفرنسيان فيري ورينو أن العقلنة صار يجرى فهمها على أنها "ميل ملازم لتطور البشرية"، كما أنها لم تعد تحريرية بل صارت استعبادية. وبالتخلي عن الثورة والتحويل الثورى للواقع وعن "الأمال البعيدة المجردة" لا يبقى سوى الانغلاق داخل الأوضاع السائدة والحفاظ ضمن نطلقها على ما لا يزال إيجابيا: على استقلال الفرد وعلى بُعد دينى للوعى من خلال "فصل الدين عن العقائدية" ... "وبإدخال الشك فيه، من أجل إنقاذه، يجرى الحفاظ على العقلية اللاهوتية"، والأهم كما يرى هذان المفكران "التخلي الكلى عن المهام الثورية المكونة للماركسية الأصلية للنظرية النقدية".

لسنا إذن إزاء تطور بل نحن إزاء قطيعة بين النظريتين الأصلية والجديدة. وإذا كان هوركهايمر هو المفكر المخضرم للنظريتين، فإن هابرماس يبدأ مع القطيعة، مع النظرية الجديدة.

ولتطابق مواقفه فى كثير من الأحيان فيما يتعلق بالأحداث الجارية مع أفكار الإدارة الأمريكية وحلف الأطلنطى، يدين كثيرون هابرماس ويعتبرون مواقفه السياسية نابعة مباشرة من تصورات النظرية أى من النظرية النقدية الجديدة. فقد أيد هابرماس حرب الخليج فى ١٩٩١ وفسر موقفه بأن احتلال الكويت كان انتهاكا للقانون الدولى وبأن صدام هدد إسرائيل بالحرب الكيميائية، كما أيد تدخل حلف الأطلنطى ضد صربيا فى ١٩٩٩ لأن "المجتمع الدولى يجب أن يكون قادرا على القيام حتى بعمل عسكري، بعد استنفاد كل الخيارات الأخرى"، ويصل أولريش ريبيرت Ulrich Rippert فى مقال له (٥ يونيو ١٩٩٩) إلى حد القول إن النظرية النقدية تعمل كنظرية حرب انطلاقا من موقف هابرماس من حرب البلقان ويضم هابرماس إلى قائمة أولئك الذين كانوا يحتجون ضد حرب فييتنام قبل أن يرتدوا ومنهم يوشكا فيشر Joschka Fis-cher الراديكالى الفرنكفونى السابق ووزير خارجية ألمانيا إلى وقت قريب. وقد رأى

هابرماس أن حرب البلقان التى تهدف إلى فرض السلام بإقرار من المجتمع الدولى (حتى بدون تفويض الأمم المتحدة) تمثل "خطوة على الطريق من القانون الدولى الكلاسيكى للأمم إلى القانون العالمى (الكوزمبوليتانى) لمجتمع مدنى عالمى"، ويسخر ريبيرت من هابرماس قائلا إنه يريد أن يجعلنا نعتقد أن "رهاب الناتو سوف ينتج مجتمعا مدنيا عالميا ديمقراطيا"، وينتهى إلى أن هذه المواقف السياسية لهابرماس تنبع بصورة مباشرة من تصورات النظرية. على أننى لا أميل إلى مثل هذا الربط المباشر، وعلى سبيل المثال كيف نفسر ضمن هذا الإطار عدم

آدب وفت

رضى هابرماس عن الحرب. على العراق في مقال له في ١٧ أبريل ٢٠٠٣ (فرانكفورت الألمانية تسايونج) وإن كان شرطه الوحيد في ١٦ ديسمبر ٢٠٠٢ لحرب ضد العراق هو "تفويض الأمم المتحدة" مع دعوته الحارة إلى استنفاد كل الوسائل الأخرى قبل اللجوء إلى الحرب؟

على أنه لا شك في أن هابرماس مفكر كبير يحتاج إلى جهود ضخمة لاستيعاب فكره بضخامة حجمه وعمقه وتعقيده. ويطالب المفكران الفرنسيان فيري ورينو بأن "يجري الإقرار بأنه من الخصوبة بمكان من الناحية الفلسفية القيام بإعادة فتح ملف المدرسة لنرى كيف تناول أدورنو، ثم (بعد موت هوركهايمر) هابرماس، المشكلات التي خلّصها هوركهايمر" ويريان أن المسائل التي طرحها هوركهايمر الأحداث ... ترفع الماركسية حقا إلى مستوى مشكلاتها الحقيقية"، أي إذا استطاعت الماركسية استيعاب وحلّ تلك المشكلات بصورة حقيقية.

على أن الإشكالية الخاصة بعلاقة النظرية النقدية في طبعها الجديدة بنظرية الثلاثينات توجب هنا تركيزا على نوع النقد الذي نجده عند هابرماس وقد يكفى مثال أو مثالان لتوضيح ذلك.

عند تطبيقه لنظرية الفعل التواصلي في دراسة رئيسية عن القانون (الوقائع والقواعد المعيارية Facts and Norms ١٩٩٠) على مشكلة كيف يكتسب القانون الشرعية، يرفض هابرماس اللجوء إلى التماسك الشكلي للنسق القانوني لصالح إرساء أسس القانون في صميم العقلانية التواصلية أي أن يستمد القانون قوته وشرعيته من السماح لكل المصالح بأن تعبر عن نفسها في أساسه وتأويله. إنه إذن نقد ينطلق من العمل على "مصالح" ... "كل المصالح" وليس نقداً على أساس مصلحة ترتبط بقوى اجتماعية تقدمية أو ثورية غايتها المجتمع العادل حقا على انقراض المجتمع السائد الذي لا يمكن أن يكون مجتمع كل المصالح بل هو مجتمع البؤس والظلم والرعب لمصلحة طبقات سائدة بعينها.

والحقيقة أن مناهج وتصنيفات وأنساق هابرماس لا يمكن أن تتحول إلى نظرية نقدية بالمعنى المقصود بمجرد وضع الاسم الرنان للنقد عليها مع الربط المباشر لهذا النقد مع كل المصالح.

مثال آخر: يميز هابرماس ثلاثة مجالات معرفية أصلية عامة تؤكد فيها المصلحة البشرية المعرفة، وتحدد هذه المجالات المقولات المتصلة بما نفسره كمعرفة وتحدد أيضا أسلوب اكتشاف المعرفة وما إذا كانت حقيقية، كما

أ.د. وقد

تحدد المصالح المعرفية، وهي قائمة فى مختلف مظاهر الوجود الاجتماعى ١: معرفة العمل work: طريقة سيطرة الإنسان على بيئته، وهذا العمل هو الفعل الأداة. وتقوم المعرفة هنا على الاستقصاء التجريبي (الإمبيريقى) وتحكمه قواعد تقنية. ويتميز هذا المجال بالعلوم التجريبية-التحليلية التى تستخدم النظريات الاستدلالية؛ مثلا: الفيزياء والكيمياء والبيولوجيا يصنفها هابرماس باعتبارها تنتمى إلى نطاق العمل ٢: المعرفة العملية practical أو المتعلقة بالممارسة. ويخص هذا المجال التواصل الاجتماعى الإنسانى أو "الفعل التواصلى" communicative action وتنتمى إليه فروع المعرفة التاريخية والتأويلية، ويصنف هابرماس العلم الاجتماعى الوصفى والتاريخ وعلم الجمال والقانون إلخ.. على أنها تنتمى إلى هذا المجال العملى ٣: المعرفة التحررية: التحرر من القوى الليبرالية والمؤسسية والبيئية التى تقيد خياراتنا وسيطرتنا العقلانية على حياتنا. وهى قوى خارج نطاق السيطرة البشرية (التشيؤ). والوعى الذاتى النقدي محرر بمعنى أنه على الأقل يدرك المرء الأسباب الحقيقية لمشكلاته. وهنا يتم اكتساب المعرفة من خلال تحرير الذات عبر التأمل الذى يفضى إلى وعى متحول، والأمثلة وفقا لهابرماس: العلوم النقدية التى تشمل النظرية النسوية والتحليل النفسى ونقد الأيديولوجية.

فهو ترك الخارج الاجتماعى التاريخى الذى ينفخ الحياة فى كل نظرية المكان لهذا الوعى الذاتى النقدي المحرر عبر التأمل؟ وهل تنتهى نظرية نقد النسق إلى بناء الأنساق وإفعال النسق مع إضافة عنصر هامشى يتمثل فى النقد المحرر للذات عبر التأمل أو الدّين أو اللاهوت أو الحنين؟

١ (هذا المقال مكتوب أصلا بمناسبة ندوة عن يرجن هابرماس منذ فترة.

٢ (فيل سليتر: مدرسة فرانكفورت: نشأتها ومغزاها. وجهة نظر ماركسية، ترجمة خليل كلفت، المشروع القومى للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى ٢٠٠٠، الطبعة الثانية ٢٠٠٤.

٣ (انظر الترجمة العربية: ماكس هوركهايمر: العقل والثورة. هيجل ونشأة النظرية الاجتماعية، ترجمة الدكتور فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٩.

٤ (Max Horkheimer: Théorie Critique, Payot, Paris, 1978.

٥ (المصدر نفسه.

الكتاب الثاني

قصائد من سركون بولس
الغريب في الوطن وفي المنفى



إعداد وتقديم
أشرف يوسف

سركون بولص يغادر «مدينة أين»

من مدينة إلى أخرى، عبر سركون بولص حاملاً فانوس الشعر الذي أتاه مبكراً في مدينته العراقية (كركوك)، التي كانت بوابة لنفسها فقط كمادة المدن الصغيرة، فكتب أول سطره الشعري عن صياد، وظلت فكرة الصيد مرتبطة بمفهوم الشاعر لديه، الشاعر هو المخلوق الذي يخرج إلى العالم وفي نيته أن يصطاد سمكة الأبدية، وعليه (أي الشاعر) أن يخلق شبكته (أي القصيدة) وهذا عمل يستغرق طيلة الحياة على حد تعبيره في حوار له.

في الستينيات غادر كركوك متوجهاً إلى بغداد بهدف البحث عن ثورة حسية على تقنيات وأساليب الشعر في تلك الفترة، وبعد ما رفض تعيينه في وكالة الأنباء العراقية لأنه آشوري، عبر بولص الصحراء ماشياً على قدميه حتى وصل إلى بيروت أواخر (١٩٦٧م). وهناك في مدينة الشعراء تعرف على مجلة شعر اللبنانية، ولعب دوراً أساسياً في تحريرها، خاصة في مجال ترجمة الشعر الأمريكي بوجهيه الاحتجاجي والتجديدي. كما نشر ترجمته لكتاب (يوميات في السجن) لهُوشة منه (دار النهار؛ بيروت ١٩٦٨).

تأثراً بترجماته العديدة للشعر الأمريكي آنذاك، انتقل بولص منذ (١٩٦٩)، إلى سان فرانسكو، موطن حركة الحدائق في أمريكا، حيث برز - آلن جنسبرغ، وجاك كيرواك، ووليم بوروز - (جيل البيتكنس) جيل الصخب، أو الجيل الطوياني، عبر كتابة حافلة بالمخدرات واليوغا والقصائد التبشيرية.

سركون بولص شاعر من نوع آخر، كما يصف نفسه.. شاعر تخلي عن كثير مما كتبه.. لم يهتم بالتاريخ والأرشيف لكثير من قصائده التي نشرت في مجلتي مواقف وشعر، والتي يمكن أن تكون أكثر من

يموتون تياما
في مدن
الآخرين، كمادة
شعراء العراق
العظماء
الموصولين
بنهرين.. وها هو
سركون بولص
الذي قد نخاله
إسماً لقديس،
يعلم من
مستشفى في
برلين أنه مل
الوصول إلى
مدينته
الشعرية الأولى
- مدينة أين -
لأن بدر شاكر
السياب عرف
منذ البداية أن
الأشياء التي
يمكن أن نجها،
قليلة.

أدب ونقد



كتاب إذا تم جمعها .. لكنه لم يفكر في ذلك على الإطلاق كقطيعة مطلقة مع القصيدة
الموزونة كما كان يكتبها جيل الرواد ..
ولأن الشعر بالنسبة له ليس مجرد ملء صفحات كتاب .. بل سحر وحاجة عظيمة
ومخيفة هي أن .. لهذا السبب لم يترك لنا الشاعر الستيني سوى خمس مجموعات
شعرية، لا تشبه كتابة أحد سوى سركون بولص، بنى خلالها عالماً خاصاً به .. عالماً
مختلفاً في تقاسيمه ولغته وفي تجريته التي يستخلص منها تلك الإيقاعات
والتقاسيم التي كان يحرضنا عبرها أن نهجر الشعر ونطارد النساء بهمة أكثر .. وداعاً
سركون بولص.

أشرف يوسف

أدب ونقد

بستان الأشوري المتقاعد

النجوم تنطفئ فوق سقوف كركوك وتلقى
الأفلاك برماحها العمياء، إلى آبار النفط المشتعلة
في الهواء، إلى كذب ينبع في الليل، مقيداً إلى المزراب، حزناً؟
أو رعباً أو ندماً، وضافد تجثم على أعراسها الآسنة
في بستان مهجور عندما
تشق حجاب الليل صرخة مقهورة، إنه.. الأشوري المتقاعد يقلع ضرسه
المنخور بخيط مشمع يربطه إلى أكرة الباب
ثم يرفس الباب بكل قواه مترنحاً
وهو يئن، مغمض العينين، إلى الوراء.

تحولات الرجل العادي

أنا في النهار رجل عادي
يؤدي واجباته العادية دون أن يشتكى
كأي خروف في القطيع، لكنني في الليل
نسر يمتلي الهضبة
وفريستي ترتاح تحت مخالب.

الشيوخ في الصين

أدب ونقد
ما أدهى
الشيوخ في الصين

(رأيت هذا
فى فيلم
وثائقى عن تلك البلاد)
أنهم
هواة
الطيور الأسيرة
يأخذون أقفاصها
كل صباح إلى المتنزه العام
وما أن يملقوا
الكنارى
فى شجرة
حتى
يخيل إليه
أنه حر أخيراً
فيبدأ بالغناء ..
هكذا
يخطب الشيوخ فى الصين
دون تكاليف
كبيرة.

انتظرناك

قد يكون أنك أصم لا تسمع شيئاً
قد يكون أنك أعمى لا ترانا، لعل وقتك لا يكفى
ربما قتلت فى الطريق، ربما كنت تموت
لكننا انتظرناك بما يكفى -
كم مرة سمعنا المفتاح يدور وقلنا أنك أتيت
لكنك لم تأت..

أدب و نقد

قال الصمت

-١-

الانتظار وملفاته التي لا شيء فيها، الرمل الذي لا يريد أثراً لقدم، والدم الذي يبني
مدناً لا نراها. الطقس الذي ليس مناخاً ، الراية الخفاقة على أعتاب متاهتها -
يعرفني السائر في الظلام، وانت ، تعرفني. من طفق كي له، من حاله بالويل، يعرفني.
هذا أنا، يسمونني الصمت. أنا الصمت.

-٢-

هناك نقطة يصعب حقاً تجاوزها حيث الصمت وحده يلتمع نقود المرابى: العالم نهر
وأنا في قاعه أمشي، على ركاب جماجمه العالي. في ذلك المسقط من حتفى - لا
الطبال المتحمس يزعجني ، ولا نافخ المزمار يستدر انتباهي..

تقرير من الجبهة

أنا جندي

أنا

خلف المتاريس

حائلاً بزوجتي

وبيتي

لا

بوجه عدوى

البائس

إذ

يموت.

أدب وفد



مغامرة الفتى الهارب من القرية

أسرقتنى شمس الظهيرة
ثم أطلق الحالم سراحى..
أطلقنى فى الظلام باتجاه الحقول ثانية
حيث ينام أبى
فى بستانه المهجور، لأزور أمى
وأسلم على إخوتى
لكن أخوتى
تشرذوا فى الحروب
وأمى لم تكن فى البيت وبيتنا لم يكن هناك.

أتى الليل
ونفس الضفادع تنق حائلة على حافة البئر
تحت نفس النارجمة التى استسلمت للالطفات القمر.

أتى الليل
ليل الضفادع وجنة الجنادب
سوّرتى الطافحة فى فراش استمنائى
على فخذى بنت أرسلت عينها إلى البعيد
إذا ما طرت بلا أجنحة ، وطارت شبح الملاك.
عبرت بى كتاب مقهورة تسحب راياتها
فى الرمال، دعتنى إلى كهفها ساحرة
تخدش ذراعيها بأظافرها الطويلة.

سير خبيثة فى العشب
لن يقرأ أحد أياً من تفاصيلها ،
أعراس الفراشات فى عواصم الندى، وللدندان تحت الأرض
ولالمها ، للصقور حروبيها فى الهواء!

أدب ونقد

نادتني الأشجار لأنام
وفي حلمي وجدت باباً بين الغابة والطريق
حيث جلست على صخرة لأستريح
والقي نظرة أخيرة ورائي.

كنت ظامئاً أحلم بالألق الأسير في زجاجات الشراب
وامرأة نائمة قرب سراجها في باب المدينة
فألقيت بحملي الخفيف على كتفي
وتبعمت ضوء السراج.

شأى مع مؤيد الراوى

في مقهى تركي ببرلين بعد سقوط الجدار

امامنا غلب السجائر (تلك الذخيرة)
من حولنا لغط المهاجرين ، صفق الدومينو المتتالي
على رخام الموائد ، ضوضاء كانت أليفة ذات يوم ربما
انبثقت منها مرة أخرى
وسط الدخان، كلمة ولدت هناك ولا تريد أن تموت هنا
أن لم نقلها نحن، من يقولها
ومن نحن إن لم نقلها..

لا عن الذي صار وكان، كيف يصير
يكون، بل عن هذه الملعقة المدفونة في السكر
وعن هذا الفنجان. لا عن الجدار الذي يبيعون بقاياها
في تشيك - بويت تشارلي، حيث كانوا يتبادلون
الجواسيس وأسرار الشرق والغرب بالأمن،

بل عن هذه الجدارية التي تواجهنا الآن
بأجساد حوريات من أيام الباب العالي،

أدب وفن

يستلقين حاملات في قوارب اللذة
على نهر شربه التاريخ
جرعة واحدة
لنقل اننا راينا جدراناً كثيرة
كيف تعلق تنهار، كيف ترقص ذرات التراب
تحت حوافر مهرة المغولى في كل مكان، كيف يضحك
النصر، قليلاً
ضحكته البلهاء في مرآة الخسارة قبل أن تنكسر
وتملأ كسوزها العالم، حيث نسير
ونلتقي في كل مرة

طرق مختلفة إلى روما

ها هو سيد بخيل
يحتفظ لنفسه في بستانه
بتلك الكمثرات الناضجة الجميلة
باهو، طرقات ضيقة في الشمال البعيد.

الكفالات لم تكن كلها أمينة، كل الطرقات
لم تؤد إلى روما.. لا، لم تؤد كلها إلى روما.

بعد أن اكتشفنا السم في الشراب
وانتهت حفلة المسوخ كما بدأت بشكلية ساخرة.

هجرنا عشيقتنا التي لا تتوب عن غدرها
وكان علينا أن نتخلي حتى عن أهياننا الأثيرة، القليلة
لأخي قيصر قروي له عدد كافر من الجنود.

أدب وفن

لذلك يا سيد الريح والخسارات
لذلك.

لذلك أيها المخلوق المتأبر
والمزاييد بالمضاريات اليومية التي ترج السوق

لذلك أيها القرد المدرب الذي لا يكف عن إغوائى
بتجريب حظى الأخير والرهان ثانية

على فرس قد تكون هى الرابحة لعل وعسى-
نكاية بحتمية التقاويم التي تتبعها البقية

تنكيلاً بهذا الشيء الذي تعبد، باسم رب لن تعرفه أبداً؛
لا تداعب كيس مرارتى، لا تستغل طيبتى

لا تراوغ نظرتى المستقيمة:
أنا عار تماماً بعد أن خسرت كل شيء

ولست ذاهباً إلى روما فروما ليست مدينتى!
أنا عارٍ وها هى يدي، إنها فارغة

يمكنك أن تبصق فيها الحقيقة:
هذا الدولار الملوث من كيس سيدك البخيل.

بعد القيامة..

(مراثية إلى الأحياء)

أدب وقد ستذكر كيف كان المنيع
ينق بالأخبار كالضفدع فى كهفه الشفاف

ويطلق فقاعات الموت من فمه
متشدقاً عن مزايا
التكنولوجيا
في صنع الأسلحة الفتاكة
بينما ترى التاريخ في عينيه الفارغتين يدمى
ونهر الدم يجري..

ستذكر ولن تنسى
ولن تريد أن ترى ما تراه
ستذكر قوائم إحصاءاته السهلة الجريان
على زجاج الكومبيوترات
وسوف تلاحظ كيف يحاذر أن يقول
كم أما وطفلاً من بلادك
يموت في كل غارة

ستذكر الألوان، والإضاءة القوية، والمكياب الثقيل
أنك لن تنسى
بريق النشوة الخلوط بالامتعاض حين سرى
في عين بائع السلاح الأشكنازي بينما هو يدعو مجدداً
إلى تصعيد المقتلة
ويحذر من التهاون في قصف المدن العراقية
سواء في الليل أو النهار..

لن تنسى الدلائل والحركات
أنت الذي حلمت في كل شارع بالقيامة
وسبرت العار في كل وجه..
ستذكر أم الأربع والأربعين
وكيف تسعى!

ستسمع محاضرة الجامعي المجور، وتلمح وجه
اليربوع المداجي..

أدب وفد



وتقابل وكيل العنكبوت
فى ركن من قاعة المؤامرات.

ستذكر عيني الذبابة
التي لا تبرح عرضها فى بيت الخلاء!

صفرُ لهذا التاريخ.. لينته القرن العشرون
لتسقط الصخرة على رأس الأفعى.
ستذكر الكلمات
وكيف تباع فى كل سوق ومبغى وجريدة.
راغبون كلهم، يهوذا منا كما يبدو..
كليوباترا ترثق مرآتها
بانظار القيصر
والثعبان يقبّع فى سلته املاً
كأنه سقط لتوه من باب سرى فى التوراة

(أسد التراب-
كان يسميه المراقبون القدامى!)

لتسترجع تكشيرة النصر والابتهاج
بموت الأبرياء فى وجه المطية البلهاء
عندما جاءت إلى واشنطن كممسحة للزيارة
ستذكر كيف استقبلها سيدها قائد المرتزقة
ونظرته الأخرى تقول
ها هو الأمرابى الطيب الذى
نصّبناه لخدمتنا هناك.. أنه وهى
يحب التقدم، ويريد أن يشتري منا بعض الحضارة.

لذلك سنعلمه كيف يستعمل الكومبيوتر

للتفريق بين الكمثرى والبراز!

أدب وفن

لن تنسى نظرتك الأخرى، وأن هذا ما تقول.
كيف تزدحم اللحظة بثقل العالم المقتول
لحظة الألم المتأصل في قلب الساعة المقهورة
حين يسبح كل معنى
في بركة من دمه، صفر له..
ستنسى ما يهزبه لسانه الجصور
للتذكر ما ينكره قلبه الجبان:
لتسقط الصخرة..

ستذكر الأخاديد
على كل شاحة بذينة في الغرب
عندما تبقر مدن الطفولة، والجسور عندما تتدلى
كاضلاع رب قتيل فوق دجلة والفرات
ولن تنسى..

قال المذبح أنه يتوقع سقوط المطر
فحملت في تلك الليلة بالطوفان.

شباط - نيسان ١٩٩١ سان فرانسيسكو

مرثية إلى عمر بن أبي ربيعة

قد أصف نهديا
حلمتها الوردية وكيف تشف في النور القوي
نارية كالزيبية أو تمر الدين
قد أكتب عن نمش يغطي كتفيها
كظلال قواهل من النمل
تعبر صحراء من الصوان
عندما تستيقظ في سريري
أدب ونقد
أو سريرها ، عند الظهيرة أو في الضحى

وليس أبداً فى الصباح..
 لكن آخرين
 أكثر جدارة منى
 تغنوا بهذا ، وأجادوا -
 نشروا أسرارها تحت كل قافية
 حباً ذهبياً لدجاجة سحرية، هم الذين خبروا
 الرغبة بارتعاش اليتامى
 فأشعلت على طرف اللسان آية
 عابرة ومدت لهم جسراً
 إلى النسيان ، بالوهيج-
 بكل أمة أهلت شاكية من فم
 وكل ما أتوا من البراعة، متوسلين آلة الكلام
 ليسكروها فترضى
 بصورة العالم كما رأوها وتأتى
 فرساً، لينّة، فى النهاية..
 لكن ها هي عاشقة وجدت
 حتى قبل أن أحسن النطق باسمها، سريرى
 أزاحت بطانيتى بيد خبيرة ثم دعتنى
 كمن ينازل خصماً، عبر نهج، بعينيه.
 أين منى
 تلك الأسرار يا ابن أبى ريعة
 أين منى ذاك المديح
 إن كانت من أرفعه إلهيا
 كما الذئبة بأوجاعها تفريد الكنارى
 أفسدت مطامحى فى إغوائها بمهل، وعلى رويتي
 حتى يصيبها من، وتعرف مجد الدوار..
 تقول ، حدثنى. حدثنى عن القلب والحشاشة. حدثنى بالروح وأخبارها
 خبرنى بما كتبوا، أولئك التيوس، وصف لى باختصار
 ولكن باختصار، طرفاً من تلك المجاعة: صف لى
 ثم إن أقمت البرهان قاطعاً وأقنعتنى

أدب وفن

بأن الحب قد ينبو مقدار أنملة عن مرامه
فليبطئ بنا الزمن ويمض على وتيرته المعتادة كما كان
ولك أن تجهز أنذاك على جموحى
وتطمئن بهذا القلم المستأسد
هاكاه جسدى.

أمسيات نموذجية

عد من وظيفة مملة متمهلا فى شوارع مسائية صاخبة إلى شقتك فى حى من أحياء
أشينا واجلس أمام نافذة مفتوحة على مصراعيها تاركاً لجبهتك الساخنة أن يبردها
النسيم الآتى من خرائب البارثينون القريبة حيث تعشش آلاف الزواجر صارخة فى
الغروب بحماس لا يكل قبل أن تنام..
ضع يدك حول كأس البيرة ومن إحدى الشرفات حيث تسهر أرملة يونانية وحيدة، دع
صوت ماريا كالاس عندما تغنى أوبرا لروسيني يأتيك من وراء القبر، صاعداً نحو
النجوم على شكل حبال من اللؤلؤ أو الفقاعات تكاد تتابعها بعينيك الحالمتين حتى
أطراف قبة اللازورد الغامض المتلاشى فى الفضاء، وأعلم أنذاك أنك تحيا.

تطورات يومية

بدأت أقول فى التلفزيون للأصوات التى تحدثنى إناء الليل أحياناً من مسافات بعيدة
(صديق ساهر فى قارة أخرى، عاشقة من الماضى) - بدأت أقول لهم ما أقوله لنفسى..
كيف أن الحياة هذه الراقصة الهمجية بدأت تقشر نفسها بمحض اختيارها.
أخيراً، أمامى كراقصة الستريبتيز السكرانة فى الملهى - بطنها تحت الأضواء خارطة
ملأى بالرفوفات، وثديها يتدلى متعباً من أيامه بعد أن أرضع الكثيرين.
ضحكات المهرج تحزننى وتجعلنى أرى لجمهوره، كلام السياسى يبدو
عارياً كأن غصناً جردته من لحائه يد سريعة، وموحشة تبدو لعينى

أدب ونقد

أميز على كل شاشة السلطة الأكاديمية. وفي مكان المنصة، أرى خشية جاهزة للصلب.

حدث في طنجة

في إحدى حانات طنجة

قال البارمان إن له كلباً لا يكذب

(كنا نتحدث ، كما يبدو، عن الكلاب)

فصفر محمد شكرى ملتفتاً إلى الوراء

وإذا بثلاثة رجال يرتدون الجلابيات

يدخلون على الفور، كأنهم نودوا ، من الباب..

الابتسامة

عاملة المقهى اللندنية ذات الحركات السينمائية المفتعلة ولكن المشيرة، تخدم الجميع

أطباقاً عامرة من تمارينها في الفنج أمام المرأة، إلاي وأصدقائي. في محيط نظراتنا

الملهمة إلى نهديها الناضجين، يحدث شيء للابتسامة، تختصر بسرعة.

بدءاً من زاوية في فمها المنفرج، الأبي ولكن الموحى في نفس الوقت بقدرة كامنة على

البذخ حتى العبودية، ترفرف قليلاً، أشبه بقراءة طعنتها إبره، ثم لا تلبث أن تنسى

حتى الرفيف، وهذا هو سر ارتباكها: ممارسة الحب بالعيون فن معقد، وهو وقف على

الشرق.

إلى زائر بعد القيامة

إن جئت لتطرق في آخر ليل التاريخ على الباب، وقد نام الجلادون

على أشلاء ضحاياهم

إن جئت أخيراً

لتحقق حلم التمساء المجروحين

أدب وقل



بالآنك

بعد نزوح الطوفان

وأخر صرخات الحرب..

وإن فتحت لك حواء

تفرك ناعسة عينيها

هأزح حواء إلى جانب

واركل بحدائك

(واصب!)

رأس الثعبان

ليعود إلى كهف التوراة على عجل

ثم أغرز عقب السيجارة

في شفتي آدم

وأسأل هذا المخلوق لماذا

وأبدأ بالإستجواب..

أدب وقد

تحيّة

إبراهيم فتحى؛ الأسد فى شيخوخته وشيوخ النقد

فتحى إمبابى

قرأ المخطوطة أعداد كبيرة من أصدقاء أعرفهم ولا أعرفهم وتلقيت ثناء وتلقيت توبيخاً ثم بقى الامتحان العسير، عندما طلبت الصديقة العزيزة شوقية الكردي أن اعطى المخطوطة للأستاذ إبراهيم فتحى. كان امتحاناً عسيراً حتى أن امتحان بكالوريوس الهندسة جامعة عين شمس أسهل على من دخول امتحان إبراهيم فتحى. وخاصة أنه فى ذلك الوقت عنيف مشاكس مقاتل لاذع اللسان.

ولن أنسى وهو يعبر عن إعجابه الشديد، بالنص كان بالنسبة لى هذا صلك اعتراف بى ككاتب يتمين عليه أن يبذل المزيد والمزيد، فجاءت رواية نهر السماء وكان أول من قرأها، وشرفت بكلمته على الغلاف الخلفى للرواية.

ومنذ استطاع السادات حل مأزقه السياسى ناصب الثقافة العداء وقام على تجريف الحياة الثقافية، انتهى العصر الذى كان التعامل مع الإبداع الأدبى والفنى ينحصر فى قيمته الإبداعية ويحاكم طبقاً لقيم إنسانية. حيث الثقافة والإبداع صراع بين شروط الحرية وسلطة الاستبداد، بين العدالة والاستغلال.

لقد حل قانون السوق الرخيص قانون المقاتلة لا شىء دون مقابل،

لمحطات
تاريخية؛

أذكر يوم أنهيت

أول رواية

لى وهى العرس،

كان السؤال المهم

الذى طرق رأسى

هل أنا روائى؟

أدب وفن

وتشتت النقد وراء اتجاهات شتى تراوحت بين الترويج للأدب العربي دون المصري طلباً على الدولارات النفطية أو الانزلاق في التبعية الرخيصة لأنظمة ما يسمى بجبهة الرفض القومية.

وفى أشد أوقات الظلام حلقة بقى هذا الأسد الرابض فى مكانه لا يتزحزح، قامة ناصعة البياض ترفض التواطؤ.. لا ينحنى لموجة الصحافة النفطية ومقاييسها المعادية للحياة وشروطها المنتجة للتخلف. ولم يفتح مع نظم البلدان القومية مجالاً لحسابات سياسية تسدد بخطابات تمتلئ بالأموال، وداخل الوطن لم يساوم وعندما تعامل مع مؤسسات الدولة تعامل بندية.

بقى شيخ النقد إبراهيم فتحى لا يبخل على الأدباء والشعراء كبار كانوا أو فى مطلع تجاربهم الإبداعية بالمساندة والدعم فى المحافل والندوات لا يتنازل عن منهجه العلمى ولا يحرفه إرضاء لنزعة شخصية أو سياسية أو منافع مادية.

وكان الكاتب والمفكر الموسوعى المترجم والناقد الذى امتلك ناصية المنهج الماركسى، وقدرته التى تتسم بالجدل الخلاق على التحليل هذا الذى لم يوقعه فى أوهام المتحذلقين بأخر منتجات الثقافة الغربية.

وكان فى النهاية من أهم الشخصيات النقدية التى دعمت الأجيال الأدبية المتعاقبة من شعراء وكتاب القصة وكتاب الرواية. لهذا حاز احترام وتقدير وحب أجيال كاملة من الأدباء والشعراء.

ومنذ نهاية السبعينيات وحتى سنوات قليلة ظل إبراهيم فتحى بقامته الفكرية والثقافية والنقدية الهائلة، ولسانه اللاذع الخالى من الهوى. ناقد لمبدعين المقامى والأرصفة، قدم الدعم والمساندة لكل الأجيال المتعاقبة من المبدعين ولا يزال حتى هذه اللحظة.

خطاب إلى إبراهيم فتحى

أولاً، الموقف من المؤسسة

لماذا لم تحتو المؤسسة هذا الأسد الشيخ

لأن النخبة الثقافية عندما دخلت المؤسسة أصبحت أمام خيارين

الأول: تحضر ومقرطة المؤسسة الثقافية الرسمية بإضفاء قيم الأنسنة

أدب وفن

والحرية والمقرطة والتسامى على الوظيفة بحيث تصبح المؤسسة الثقافية قاطرة تقود المجتمع نحو التطور والتقدم والتحضر الإنسانى لمجتمع تسوده قيم المساواتية والعدالة والحرية.

الثانى: توظيف الثقافة لخدمة جهاز الدولة البيروقراطية وإخفاء الطابع القمعى والمكارئى للدولة والقائم على تحويل العلاقة بين المبدع والمؤسسة إلى علاقة السيد الاقطاعى بالتابع أو العبد أو ما يشبه علاقة الشاعر والأديب بالسلطان القائمة على ثانوية المدح والمنح والاذم والسيف. وقد تمكنت السياسة السابقة من سن هذه السياسة مجموعة من الملامح مثل عدم احترام المبدع ولا تقدير قيمته الاجتماعية والقيمية فى المجتمع بل عكفت على إذلاله وصنع علاقة قائمة على التمييز بين المبدعين والتكريس لمبدعين دون آخرين وعدم حصول المبدع على حقوقه إلا بالشهادة وطرق أبواب المثقف البيروقراطى، ليس لأنه يستحقها ولكن لتكريس مفهوم التبعية أو الإذلال فى مقابل ظهور فئة من المستغنيين والمتغضمين والذين يؤدون دورهم فى تضليل المشهد العام وهكذا وللأسف بدلا من أن يتحول الموقع المثقف الوظيفى فى المؤسسة الوظيفية إلى قاطرة للتحضر والتنمية أصبح حجرا ثقيلا يقود البيئة الثقافية إلى هوية فى مستنقع فاسد يدفع الإبداع لثمنه فى الغالب الأعم.

ثانياً، موقف النقد من الرواية

فى هذا الجحيم المماشى الذى يمتد بصورة فاضحة لقيم العدالة والمساواة وتؤسس قواعده العامة على الخداع. تتحلق تلك الطبقة المسماة بالانجليزى المصرية حول الرواية هذا الفن الساحر الذى تبذعه المخيلة البشرية عن آلامها ومعاناتها وتجعل منه فردوساً تهرب إليه كى تخفف من آلامها وترى فى حياة أبطالها وشخصياتها عالماً موازياً يعبر عن محاولاتهم للخلاص من هذا العالم المقيت دليلاً يدلهم على علامات مضية أو هذا وتوقها للخلاص. الآن ونحن نقتررب من نهاية العقد الأول للألفية الثالثة تبدو مصر وكأنها قررت أن تكتب الرواية.

ورغم ذلك فليس من المستغرب أن ينظر إلى فن الرواية بتقدير خاص، فالرواية فن رفيع تلعب دوراً رئيسياً فى تشكيل الشخصية الإنسانية، والوجدان الفردى والعالم. ومن الحقائق الساطعة الأثر البالغ الأهمية الذى لعبته رواية القرن التاسع عشر فى أنسنة الرأسمالية الغربية المتوحشة، أما رواية مطلع القرن العشرين فقد لعبت الدور الرئيسى فيما بشكل يتجاوز ما لعبته الأحزاب والمفكرون والفلاسفة فى تبني شباب العالم تفكر اليسار بأشكاله المختلفة. فهى المدرسة الأولى

أدب ونقد

للحرية والمعهد الذى يتعرف فيه المناضلون والمدافعون عن استقلال أوطانهم الباحثين عن عالم أكثر عدالة أكثر إنسانية نماذجهم البطولية الأولى أما رواية أمريكا اللاتينية فمفوف ينظر لها دائماً بأنها «رواية مقاومة الديكتاتوريات العسكرية، وسيكون لكتابها دور طليعى فى الكفاح من أجل استقلال أوطانهم وحلم الوحدة لأمريكا اللاتينية. وها هى تكريس للديمقراطية فيما سعى بالموجة الثالثة. تتكون حلقة الإبداع من خمسة أجزاء (المبغ والنص ثم النشر والناشر، ثم النقد والناقد، ثم الإعلام والميديا. وأخيراً المتلقى. وساقف الآن عند الجزء الثالث من الحلقة هى النقد والنقاد.

تجفيف الرواية

أولاً: التخلييل

- ١ - المقولات المضللة (الرواية الكلاسيكية / جيل التسعينيات / الكتابة الجديدة/ الرواية الجديدة/ ما بعد الحداثة/ الرواية الشعبية والرواية الخطية)
- ٢ - سقوط المقولات الكبرى سقوط الأيديولوجيا.
- ٣- رواية صغيرة لقارئ ليس لديه وقت محدود الوعى يسيطر عليه التلفزيون.
- ٤- (كبح المخيلة) أكتب عن ما تعرفه ولا تتخيل ما لا تعرفه.
- ٥- رواية الذات التفاصيل اليومية رواية الجسد.
- ٦- إخراج تيار الواقعية بكل اتجاهاته من المشهد وشن حرب ضروس ضده.

ثانياً: التكريس (كتاب - كتابات)

ثالثاً: انهيار المؤسسة الأكاديمية

رابعاً: الاستجابة للعميل، تغير قواعد ومفاهيم الطلبة على النقد من القيمة العلمية إلى القيمة المادية والمعنوية الذاتية (النفط - الأجندة الدولية - الاستلاب امام المنهج العربى).

خامساً: الكسمل النقدي، وقوف النقد عند النص بمفرده معزولاً عن ظواهره الإبداعية والاجتماعية.

سادساً: القراءة الوصفية مقابل القراءة المعيارية

سابعاً: الأجندة الولاء: تكريس الموالين ونبذ المعارضين طبقاً

أدب وقف

لأشكال متعددة من أنواع الولاء مثل المواطنة السياسية. المواطنة السياسية لوزير الثقافة .
المواطنة لبعض المسؤولين المثقفين البيروقراطيين الموجودين على قمة الأجهزة أو يشغلون
مناصب مهمة.

والنظـم المـرـوج لـه للرواية العربية الآن

- احتقار أيديولوجية المقاومة، والاحتقار هنا يشمل الجميع بلا استثناء يسار في
الماضي يمين (دينى) فى الحاضر
- الجنس، حتى يبدو أن الجنس قد تحول إلى انحراف عصابي وبيدل عقائدى حيث
اللغة الجنسية الفجة مركز الانتباه والجذب لدى القارئ مما ينتهى إلى تفريغ للعالم
الجمعى من إنسانيته.
- المرأة: نساء يعانين من فداحة المجتمع الذكوري القائم على الحرب والقتل والتدمير
واحتقار المرأة واستغلالها واستعبادها (دعنا لا ننسى إنهم رجال (العرب) مهزومون
بالقطع هزيمتهم فضائحية وتدعو للخجل وارتفاع رايات العار.
- المبالغة: فن قائم على المبالغة وتظهر المبالغة فى أهوال الحرب
- المبالغة فى اللغة الجنسية التى تتحول إلى قيمة متواصلة من الوصف لجسد المرأة
ومناطق العمليات الجنسية فيه. والمبالغة فى تناول العمليات الجنسية حتى يتصاغر
أمامه أدب البرنو فتواجه بأعضاء المرأة تلطمنا بلا توقف ودون اندماج عضوى يعبر عن
احتياجات النص وضروراته الفنية.

إنه فن الخواء الروحى؛

كان الصراع منذ سنوات يدور حول مفهوم الواقعية والحداثة وما بعدها. الآن صار
الصراع مكشوفاً أنه يدور حول تعقيم الدور الاجتماعى للرواية واقصاء دورها التاريخى
والفعال من الوجدان الإنسانى وجعلها وعاء للبلاهة الفنية والركاكة الأسلوبية
والعدمية والهوس والهستيريا الجنسية وموضوعاتها، وتعبير خطير عن النوازع العرقية
والجنسية والطائفية.

كل ما هو معاكس للدور التاريخى لها.

أين النقد اليسارى المدافع عن الطبقات الفقيرة عن الوطن عن المنهج العلمى الصائب
عن الحقوق الديمقراطية للمبدع عن حمايته ضد نكساف السلطة

أدب وقـد الاستبدادية.

ثلاثة كُتّاب والحرية

فتحي العشري

الثلاثة يلتقون حول التركيز على العقل المصري والعربي، وما الذي يعاني منه ، وما الذي يحتاج إليه، وما الذي يمكن أن يفعله من أجل التقدم والرقى في وسط عالم يعتمد على العقل في صنع حضارته الجديدة إلى جانب المقدمات الطبيعية والبشرية الأخرى.

(١)

الكتاب: أدباء في المقدمة

المؤلف: رجاء النقاش

الناشر: هيئة قصور الثقافة

التاريخ: ٢٠٠٣

من حق الناقد أن يحب وأن يمشق أصدقاءه الكتاب وكتّابه المفضلين، ولكن ليس من حقه أن يتغاضى عن أخطائهم، لأنه لا بد أنه مدرك ولا يمكن أن تكون خافية عليه بدموى أن الحب أعمى، .. ولكن من حسن حظ الناقد الكبير رجاء النقاش أن الذين أحبهم هم على درجة عالية من التميز الأدبي والجمال الإنساني، فمن الذي لا يحب الطبيب صالح أديباً قديراً وأنساناً دمث الخلق، ومن الذي لا يحب أحمد عبد المعطى حجازي شاعراً مجلداً وإنساناً واضحاً وجلياً، ومن الذي لا يحب صلاح

ثلاثة كتاب يشتركون في إعلاء حرية التعبير: الأول رجاء النقاش الكاتب الكبير الذي يسعى بالحب إلى إلقاء الضوء على نبض أدباء يضعهم في المقدم... والثاني طارق حجي رجل البترول الشهير الذي يسعى بالعقل إلى استشراف مستقبل المجتمع المصري... والثالث مجدى صابر السيناريست المعروف الذي يسعى بالكوميديا الساخرة إلى كشف عيوب مجتمعنا الحديث من خلال قصص وحكايات تراثنا المحفوظة..

أدب ونقد

جاهلين فنناً متنوع المواهب وإنساناً طيب القلب نقى الروح، ومن الذى لا يحب محمد
الفهد العيسى - من بين الذين يعرفونه - شاعراً أصيلاً وإنساناً شفافاً وساحراً ١٩
ولما كان النقد اختياراً كما أنه مسئولية، ولما كان ناقدنا الكبير قد اختار فعلينا أن
نحترم هذا الاختيار، دون أن يعنى ذلك حق الناقد فى أن يقلب المعايير جاعلاً من
المعيوب حسنات .. ومن حسن حظ ناقدنا القدير مرة أخرى أنه لم يفعل ذلك، بل
اكتفى باستخلاص الحسنات وركز عليها وأضاءها بنوره ليصل بحبه إلى منزلته.
ففى كتابه «ادباء فى المقدمة، الصادر عن سلسلة «كتابات نقدية، العدد (١٣٤) يقدم
رجاء النقاش دراسات حول الطيب صالح وأحمد عبد المعطى حجازى وصالح جاهين
ومحمد الفهد العيسى..

نقرأ المقدمة التى سبق للناقد نشرها مع رواية الأديب السودانى الطيب صالح «مريود،
الصادرة عام ١٩٨٧، بوى الجزء الثانى لرواية «بندرشاه، وفيهما تعبير عن مشاكل
الإنسان الداخلية العميقة بواقعية بعيدة عن المباشرة.. صحيح أن الرواية نوع من
الأحلام ولكنها أحلام تراكمت فى وجدان أمتنا ومجتمعنا جيلاً بعد جيل، أحلام تلمس
الأسطورة الصوفية التى تعطى إقساساً للعالم وتضيف قدرات جديدة للإنسان تتمثل
فى الإرادة الخلاقة التى هى جزء من إرادة الله على الأرض، هذه الإرادة ليست هى
الطريق الوحيد لحل المشكلات، فالرضا العقيف المترفع وليس العاجز المخدول هو الذى
يعضد الإرادة وبهما معاً يتحرك الإنسان برؤية قادرة على الحل.. ويعتبر الطيب صالح
رائداً من رواد الأدب الروائى العربى بعد أن اهتدى بموهبته الرقيقة النبيلة العميقة
إلى لغة روائية خاصة وهى لغة شعرية موسيقية تلعب دورها الأساسى الذى تلعبه اللغة
عادة فى توصيل المسمى والأفكار والأحداث.. ويقترب هذا الرائد من «هيمنجواي،
و«أنطوان دى سانت اكسوبرى، فيجمع بين قسوة الأول وحنان الثانى.. يقول الشيخ
نصر الله ود. حبيب لبلال المؤذن فى رواية «مريود يا بلال أنت عبد الله كما أنا عبد الله،
نحن أخوة فى شأنه الله. أنا وأنت مثل ذرات الغبار فى ملكوت الله عز وجل.. وهكذا
يؤكد رجاء النقاش أن هذه الكلمات ما هى إلا قصيدة كاملة متممة للقلب والروح مثل
هذه الكلمات أيضاً «طوبى لمن شهد صلاة القنجر فى المسجد على صوتك يا بلال،
فوالله إن صوتك ليس من هذه الدنيا ولكنه نزل من السماء.. ونتوقف عند تصوير
الطيب صالح للنيل، فهو ليس نهراً ولكنه حياة بأكملها وكأنه يقول «من النهر جئنا
والى النهر نعود، ففى النهر تتجسد الحياة بمعناها الواسع، بما فيها
من حكمة وأسرار وغموض ووضوح، ومن هذا النهر تنبع مياه الحكمة

أدب ونقد

الخالدة النبيلة.. أما المرأة عنده فهي جوهر الحياة الإنسانية إنها حافز للحياة وشعلة مدفونة في الرماد، يرى لها القلب البصير وهيجاً ولهييباً يشتعل.. ولأن الكاتب فنان صاحب رأى ورؤية فهو يرى أن المرأة تمثل النظرة الإنسانية والفلسفة الحضارية، وهي نظرة يحملها في وجدانه وعقله ويؤمن بها ويريد أن يبذرهما في الأرض العربية لتثمر في قلوبنا وواقعا أجمل الثمرات.. وأخيراً يرى رجاء النقاش أن الطيب صالح قد نسج روايته من قماش سوداني إفريقي عربي، ومن هذا القماش المحلي القومي استطاع أن يكتب أدباً إنسانياً عالمياً...

ونقرأ المقدمة التي سبق للناقد نشرها مع ديوان الشاعر المصري أحمد عبد المعطى حجازي مدينة بلا قلب الصادر عام ١٩٥٨ . وهو الديوان الأول للشاعر، وفيه تعبير عن الثورة ثورة ليست إزدراءً وإنكاراً وإنما للرغبة الحادة في النمو والتطور؛ الشاعر والثائر في أفكاره وأرائه والذي يحمل صورة دقيقة لملاحم عصرنا وجيلنا، لا يقف بثورته عند الحدود الموضوعية الفكرية، بل هو أيضاً صاحب ثورة في المدرسة الحديثة في الشعر التي اشترك فيها لويس عوض وبدر شاكر السياب ونازك الملائكة وعلى أحمد باكثير وعبد الوهاب البياتي ثم صلاح عبد الصبور.. فقد أضاف العنصر الدرامي الذي يعطى القصيدة العربية أبعاداً جديدة ويجعل منها كائناً فنياً أكثر عمقاً وقوهجاً.. ويتمثل العنصر الدرامي في التشخيصي - كما في المسرح - والتصوير - كما في السينما والحوار - كما فيهما معاً - الحوار بين شخصين (الديالوج) والحوار الذاتي بالمونولوج.. وهذا كله ما يشكل وحدة القصيدة أو الوحدة في بناء القصيدة.. وبرغم ما يؤخذ على الشعر الجديد أنه أقرب إلى النثر بسبب ضعف موسيقاه لاعتماده على بحر شعري واحد هو الرجز إلا أن هذا المأخذ يعد غاية الهدف منها التعبير عن حالة اجتماعية تتصل بالواقع ولا تحلق في الخيال، ومن هنا استخدم الكلمات الشعبية.

ومع هذا فقد استخدم حجازي بحوراً أخرى إلى جانب الرجز مثل الرمل في قصيدة العام السادس عشر والهزج في «كان لي قلب» والكامل في «من نثنى»..

ويذكر ناقدنا قول الزعيم لينين، لقد عرفت عن فرنسا من خلال روايات بلزاك أكثر مما عرفت عن طريق كتاب التاريخ، وهو يريد أن يقول ولقد عرفنا عن الناس في مجتمعنا من خلال هذا الديوان أكثر مما عرفنا عن طريق كتب التاريخ.. فالديوان وثيقة تشهد على عصرنا وتصور جيلنا .. أما أنه عمل فني عظيم، فإن العظمة لله

وحده

أدب وفن ونقرأ المقدمة التي سبق للناقد نشرها في ديوان شاعرنا المصري

المتعدد الجوانب صلاح جاهين ،عن القمر والطين، الصادر عام ١٩٦١ ، وهو الديوان الثاني للشاعر بعد «كلمة سلام» .. فنأقصدنا يعلل الظاهرة العامة للشعر قبل أن يحلل الديوان ذاته فهو يرى أن شعر الفصحى هو شعر الخاصة الذى إزدهر فى مجالس الملوك والأمراء منعزلاً مثلهم ، أما الشعر الشعبى فهو الذى يذوب فى وجدان الشعب ويتصرع فى همومهم وأفراحهم .. وصلاح جاهين هو ذلك الشاعر الشعبى الذى استخدم لهجة الشعب وغنى معه وحزن معه.. ولعله عمل بحكمة سلفه الرومانى شرجيل ،لنمشى ونحن نغنى يخف تعبنا من جراء السفر..

وهو ما ينطبق على الحياة برمتها، التى هى رحلة معاناة وجب تخفيفها بالغناء.. وكما كان عبد الله القديم هو خطيب الثورة المصرية، فإن جاهين أصبح هو شاعر الثورة الناصرية.

فى الديوان الأول يقول جاهين ،رمى الشك صنمى .. والصبر دا كارى.. وكان قد شرب الحزن من استاذة بيرم التونسي ثم ورث الثورية من جده أحمد حلمى رئيس تحرير جريدة اللواء المبرة عن فكر الزعيم مصطفى كامل، وإنحاز بعد ذلك للفلاحين متأثراً بوالده القاضى الذى انتصر على الإقطاعيين فى أزمة بهوت..

فى الديوان الثانى يقول ،أسوان بنت بنوت.. المجيد خاطبها لها معاد متبوت .. توفى حبايبها..

وكانه يتغزل فى امرأة فيستطرد ،قابلوا المكن بالحصن والزغاريد عقبال ما تعمل زيه عمالنا..

وعن الطين يقول الشاعر ،عينى عليكى سنين مخى عليكى، أب

عبيت فى بطنى طين ولغيرى عبيت حب،

لكن الناقد لم يقدم لنا نموذجاً للقمر - بينما قدم نماذج لشعر جاهين الذى اختاره المطربون والمطربات للغناء، سواء الثورى أو العاطفى..

مثل ،يا حلالة الشعب وهو يهتف باسم حبيب..

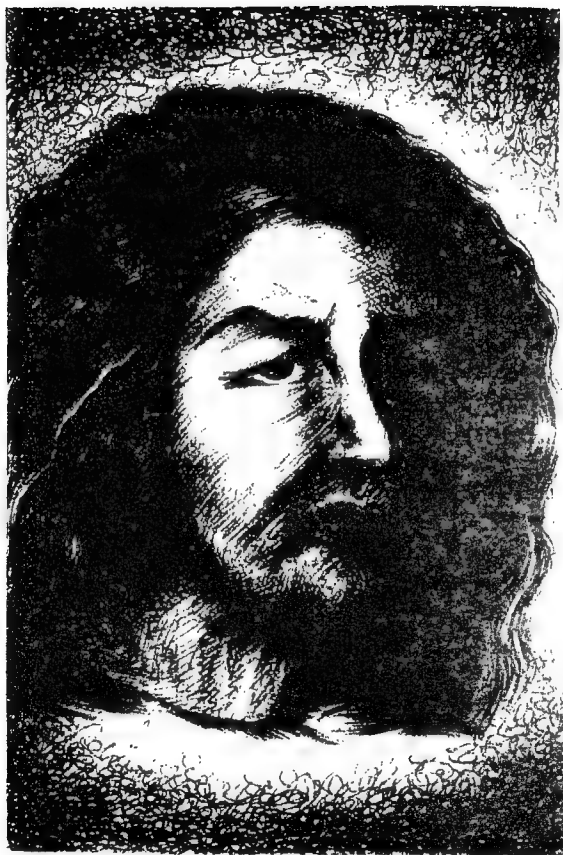
وأنا هنا يا ابن الحلال.. لا عايز جاء ولاكثر مال..

ويكشف الديوان بعد ذلك عن قيم فنية، فهو أول تمبير بما يسمى ،الشعر الحر،

ليحاكى بالعامية ما صاغه أسلافه المقربين بالفصحى من أمثال عبد

الرحمن الشرقاوى ونازك الملائكة ولويس عوض .. وفعل مثلهم أيضا

أدب وفن



بنقل اللغة المسرحية إلى شعر العامية حيث الاعتماد على الحوار ورسم الشخصيات ..
كما استخدم الموسيقى كنغم خارجي للقصيدة إما بإيقاع وحيد أو بموجات سريعة حتى
تصل إلى مستوى الموسيقى السيمفونية حيث تتنوع الأنغام وتتداخل لتعبر عن العمق
والتنوع الواسع الامتداد مع تبني روح الموال، لتتكررنا بشعبية المنطلق والهدف المميز
بالنوح والشوق والأسى.. وفي التماذج التالية تبيان للبداية والتطور..

ولد و بنت .. ولد و بنت

كل الجنينة ولد و بنت

خجلانه هيه .. ومستحيه

لكن هنيه..

ورحضنت عودي يفتنى

عود الحبيبة هتنى

أغنى غنوة حزينة

ولاح تبعدها عنى،

ورحيت غزال غنيت له بالموال

صد الغزال ساق الدلال أهوال

غنيت له رصد

هجر بقصد

غنيت صبا

جافى

غنيت له بياتى..

والريح تباريح جريح ما ينتهيله أنين..

ولعل جاهين فى هذا الديوان قد بدأ منه الثورى ، وإن جاءت البداية من الداخل ثم

امتدت للوطن العربى..

يقول «عمان يا نقطة دم فوق الرمال».

ويقول «يا دم يا أحمر

ع الزرع الأخضر

أهل الجزاير يدروك

عشان تزدهر..

أدب وقد ويقول «والله زمان يا سلاحي

اشتقت لك في كفاحي..

ويختتم رجاء النقاش تحليله لهذا الديوان بقوله «اسم هذا الديوان هو تعبير عن المزيج الإنساني، فهو تارة يمد إلى عالم شعري نقي جميل ومرة يعود إلى حياة الناس بهمومهم ومتاعبهم وآمالهم..»

وأخيراً نقرأ المقدمة التي سبق للنقاد نشرها مع ديوان «الإبحار في ليل الشجن» للشاعر السعودي محمد الفهد العيسى الصادر عام ١٩٨٠. والديوان يعلن عن تجربة خاصة، تجربة الروح التي تريد أن تتحرر من القيود وأن تنطلق وتطير أو تهجر أو تبجر.. وهذا يتضح من عناوين القصائد مثل «إنسان بلا حدود»، «إبحار» كما تضم العناوين الفاظه معبرة وموحية تؤكد معنى التحرر مثل الريح والسراب والسفر والشاطئ والمجداف والأعاصير والشرع ورقة الجناح والطيور.. وهو معجم يعبر عن الحركة لا السكون..

«الإبحار في ليل الشجن» كلمات كلها تعبير عن الحالة الشعورية بحالة شمورية، هو الوجد والضنى والقلق والهم والحزن.. كلمة الإبحار تطلبت كلمات أخرى مصاحبة لاستكمال الصورة مثل المجداف والشرع والإعصار والشاطئ والسيل والريح والسفينة والجزر والطفوفان والفنار والقلوع.. في قصيدته دروب الضياء، يصرخ الشاعر

ضياء .. ضياء

أي نفسي أين دروب الأمل

دروب الخلاص

دروب الضياء

لتخرس صوت العويل الجبان

وتجتث بالفجر ليل الحذر

افكر

أين الصباح

وأمنى..

ويتمسك الشاعر بالتحدي والمواجهة تعبيراً عن الفخر بالنفس:

«طاولتنى الأمواج عنفاً ولكن

حطمتها على الشواطئ صخوري

ناهمتني الريح عصفاً هجيراً

فتلاشت من نفع وهج سعيري..»

أدب ونقد

وهو ما يوضح لغة الذات، عند الشاعر تعبيراً عن الشخصية العربية.. صحيح أن الديوان يضم عدداً من القصائد ولكنها تشكل جميعاً قصيدة واحدة أشبه بالسيمفونية التي تتكون من عدة حركات وأنغام تعلو مرة وتهبط مرة، تقتحم مرة وتهمس مرة، بوحدة روحية..

رضاع بين أضلعي الزمان

الليل مثله النهار

اليوم مثل أمه

ملعتم الحوار

مزروعة ساعاته تدق في الحما

لم تبحر المكان

نفسه المكان منذ ألف عام..

وكما أحب الناقد رجاء النقاش أصدقاء الأدباء، أقر بأنني أحب أستاذنا الناقد رجاء النقاش.

(٢)

الكتاب: كتابات في العقل المصري

المؤلف: طارق حجي

الناشر: الهيئة المصرية للكتاب

تاريخ النشر: ٢٠٠٢

طارق حجي هو خبير البترول المعروف ولكنه مثقف عاشق للقراءة والفنون التشكيلية، أصغر وهو مسئول عن شركة هل بمنطقة الشرق الأوسط، مجلة ثقافية فنية رائدة، وكلف الفنانين التشكيليين برسم لوحات خاصة لرموزنا الفكرية تزين مكتبه الخاص، وله دراسات عن واقعنا السياسي والاقتصادي والاجتماعي بالمصرية والإنجليزية من بينها هذا الكتاب «كتابات في العقل المصري».

الكتاب يقع في ثلاثة فصول عن قيم التقدم وعيوب تفكيرنا المعاصر ونكون أو لا نكون هذه العناوين العريضة الثلاثة تندرج تحتها عناوين فرعية لا تسمح المساحة بذكرها على الرغم من أن مجرد ذكرها يلخص مضمون الكتاب دون الحاجة إلى التطرق للتفاصيل..

ففي الفصل الأول يستوضح طارق حجي أهم قيم التقدم

والخصوصيات الثقافية من أجل بناء مجتمع قوى يستند إلى منابعة

أدب وثقافة

موهوبته.. وفى الفصل الثانى يتحدث عن تقلص الساحة فى تفكيرنا المعاصر والمغالاة فى مدح الذات وثقافة الكلام والموضوعية المتأكلة والإقامة فى الماضى والضييق بالنقد وتمجيد الضرد وثقافة الموظفين..

وفى الفصل الثالث يتناول الفكر والثقافة والحياة من خلال مشروع ثقافى لمصر المستقبل والتعليم وصناعة المستقبل وإصلاح التعليم والتعليم العصرى والتطرف والتعصب وسلبية الشعوب والمسالمة القبطية والمولة والفاشية والثقافة الإدارية المنشودة والتقدم التكنولوجى..

وقد يجدر بنا أن نتوقف مبدئياً عند قيم التقدم والمشروع الثقافى لمصر المستقبل .. فالتقدم يعتمد أساساً على التعليم، على أن نفرق بين التغيير الكلى والتغيير الكيفى، فلا زالت فلسفتنا التعليمية قائمة على التلقين واختبارات الذكاء والذاكرة مع قليل جداً من الاهتمام بالإبداع والحوار، فالتعليم لازال قائماً على فكرة أن المدارس جهاز إرسال للمعرفة وأن الطالب جهاز تلقى واستقبال لما يرسله المدرس..

ويتساءل المؤلف هل تؤدى الديمقراطية لشيوع وذيبوع قيم التقدم، وأن هذه القيم قادرة حتى فى بيئات ذات حظ متواضع من الديمقراطية أن تخلق مناخاً عاماً يجعل من تعاضل الهامش الديمقراطى وتحوله إلى ديمقراطية رحبة؟.

لقد عرفت البشرية تجارباً كانت فيها الديمقراطية الرحبة هى الإطار العام الذى فى ظله حدثت النهضة الاقتصادية والعلمية والتعليمية والثقافية والاجتماعية وبمحاذاة ذلك رشحت قيم التقدم فى مجتمعاتها، لكن هناك تجارب أخرى فى جنوب شرق آسيا وأمريكا اللاتينية كان النهج مختلفاً ومع هذا اعتمدت على كادر بشرى وإصلاح النظام التعليمى..

ويعد المؤلف أهم قيم التقدم التى تتمثل فى قيمة الوقت القائمة على الانتظام والدقة والانضباط ثم ثقافة النظم التى لا ترتبط بأشخاص أكفاء أو غير أكفاء بقدر ما ترتبط بالنظم ذاتها التى لا تتأثر بأشخاص إلا فيما يتعلق بالتطوير ثم الإتيقان أو علم إدارة الجودة ثم غرس قيمة التمسدية، ذلك أن التمسدية هى أحد منابع الديمقراطية وأحد مصادر ثراء الإنسانية لأنها تتيح الفرصة للابتكار والتجديد والتجويد ثم نقد الذات فهو كما قال الفيلسوف طائض، أهم أداة بناء طورها العقل الإنسانى، ثم الإيمان بعالمية المعرفة مع رفع شعار: أطلبوا العلم ولو فى الصين، وعالمية المعرفة هى بشكل أو بآخر ما سعى حديثاً بالعمولة التى تنخلع أيضاً على المياسة والاقتصاد والتجارة وكل مناحى الحياة الأخرى بجناحين

أدب وفن

هاميين هي التنمية والبحث العلمى وأكثر التجارب نجاحاً فى هذا المجال التجربة اليابانية، ثم قيم التقدم الإدارى وأهمها عمل الفريق والقدوة والاهتمام بالموارد البشرية والتفويض فى الإدارة والتركيز على علم التسويق، مع الاحتفاظ بالخصوصية، ذلك أن نقل تجارب الآخرين كما هى لا يؤدي إلى نتائج طيبة دائماً وإنما التطويع فى نقل التجارب هو أهم ما يميز التجارب الناجحة المنقولة عن الغير، وذلك ما يضمن مجتمع قوى خضع للتحويل والتطور دون أن يفقد هويته ودون أن يبتعد عن منابعه الأصيلة والأصلية.

فإذا كان المفكر طارق صبحى قد وضع يديه على المشكلات وحاول أن يقدم الحلول مستنداً إلى تجارب الآخرين، فإنه يتقدم بمشروع ثقافى متكامل لمصر، المستقبل يجدر بنا أن نتناوله بدقة لتبين إمكانية التنفيذ من ناحية وضمان الفائدة من ناحية أخرى..

إن صنع مستقبل أفضل لمصريتم كما يرى طارق حجبى من خلال أدوات ثلاث اقتصادية تعتمد على الوفرة الإنتاجية، وسياسية تعتمد على توسيع الأمن الديمقراطى، وثقافية تعتمد على تطوير المؤسسات التعليمية والإعلامية والثقافية.. وإلى جانب الأدوات الثلاث يحدد المؤلف عدداً من الركائز الأساسية التى ينبغى أن تتغلغل فى هذه الأدوات بشكل عام، هذه الركائز هى الإيمان بالديمقراطية والحرية لأنها حجر الأساس فى أى فكر، والإيمان كذلك بالعلم والحدائق بما فى ذلك إجادة استخدام التكنولوجيا ووسائل الاتصال الحديثة بعد أن أصبح العالم قرية واحدة فى ظل السموات المفتوحة واختراق الكواكب والنجوم، ثم الإيمان بالخصوصية رغم كل التداخلات والتحالفات والتجمعات والعلوم الموحدة والاختراعات الواحدة، يلى ذلك التوقف عند الدين كمصدر للأخلاق والقيم الرفيعة، فالدين ثابت لا يتغير، على العكس من كل النظم السياسية والاقتصادية والاجتماعية القابلة للتغيير.

وينصح طارق حجبى بالابتعاد عن الفكر والتجارب الاشتراكية بعد أن أثبتت فشلها فهو رأى خاص بالمؤلف قد يختلف معه الآخرون حوله، فهو حكم خاضع لوجهات النظر وخاصة أولئك الذين يرون الفضل فى التطبيق وليس فى النظرية، وبناء على رايه هذا يطالب بمراجعة التجربة المصرية فى الخمسينيات والستينيات ونقدتها نقداً موضوعياً وذاتياً علنياً.. ويدخل المؤلف بعد ذلك فى منعطف هام ومحفوظ بالمخاطر والمعارضة هو الآخر، فهو يرى حتمية الوصول لسلام شامل فى الشرق الأوسط تجنباً لسقوط المنطقة فى يد العنف والتخلف والفقر، ولكن

أدب وثقافة

كيف السبيل إلى ذلك، خاصة وأن السلام الشامل لا بد وأن يكون مرتبطاً بسلام عادل؟ ركيزة أخرى يؤكد عليها المؤلف وتتمثل في الإيمان بوجود ثقافة عربية تربط العرب ولكنها لا تنفى الخصوصيات الثقافية الأخرى، ولذلك ينبغي إثراء هذه الرابطة الثقافية دون الوقوع في خطأ الاعتقاد بأنها تكفى لوجود وحدة سياسية شاملة..

ويرى المؤلف أن العولة أصبحت حقيقة واقعة ينبغي التعامل معها بتعايش فعال، وأن ما أنجز في مصر أقل بكثير مما ينبغي وأن التعليم في حاجة إلى إصلاح حقيقى وأن القطاع الخاص هو قاطرة التقدم الاقتصادى بلا جدال وأن هذا التقدم أساسه الإدارة الحديثة .. ثم يرى أن الاهتمام بالمرأة أصبح ضرورة ملحة بعد أن تأخر كثيراً، وتأخر كثيراً الاهتمام بالأقليات.. كما يطرح فكرة الإعلام الحر حتى لو ظل جزءاً من هذا الإعلام حكومى النزعة والانتماء والتوجيه..

إن قيام وترويج مشروع ثقافى لمصر المستقبل ينهض على أساس من تلك الركائز هو أمر على أعلى درجة من درجات الأهمية وهو كذلك أمر ممكن وغير عسير متى وجدت الرؤية ولم نعد أسرى الركائز الأخرى التى سيكون تمسكنا تمسكاً تراخيدياً بكل وهزائم ونقايس ومشكلات واقعة خلال نصف القرن الأخير.

هكذا يختتم طارق حجب مشروعه الثقافى لمصر المستقبل من خلال هذا الكتاب الهام والهام جداً وكتابات فى العقل المصرى!

(٣)

الكتاب: مغارة على بابا

المؤلف : مجدى صابر

الناشر: هيئة الكتاب

تأريخ النشر: ٢٠٠١

بعد وجبة دسمة من النقد الأدبى رفيع المستوى ووجبة أكثر دسامة من الفكر المستقبلى القائم على العلم والرؤى، تنتقل إلى الأدب الساخر الذى يمس الكثير من دروب حياتنا من خلال هذا الكتاب «مغارة على بابا» للسيناريسست المعروف مجدى صابر الذى يكشف عن وجه آخر فى إنتاجه الأدبى هو الكوميديا الساخرة..

الكتاب ينقسم إلى ٣٢ فقرة تنتقد السلبيات فى مجتمعنا بمنظور

كاريكاتيرى باسم يرمط بين تراثنا الأدبى وأدبنا الحديثه فالكاتب لا

أدب ونقد

يبتعد عن عنثرة بن شداد وحسن ونعيمة وشهريار وعلى باب والأربعين حرامى، ولكنه يوظف أحداث الماضى فى النظر إلى واقعنا المعاش وكأن التاريخ يعيد نفسه..

الكاتب يتخيل وجود عنثرة بن شداد فى عصر تحرير العبيد، ماذا كان سيفعل، هل كانت فروستيه ستظل كما كانت أو كان سيحولها إلى حكمة تنفذ أبوه شداد وحبيبته عبلة؟ هل كان سيحصل على اعتراف والده وقبيلته به دون مشاكل عن طريق السجل المدنى؟ وماذا كان سيفعل فى التجنيد، هل كان سيدفع غرامة ألف جمل؟ وماذا كان سيفعل مع الجمارك وهو عائد بالألف ناقصة وكم كان سيدفع من ضرائب؟ وماذا كان سيفعل عنثرة مع حيتان العصر ومستوردي الأغذية الفاسدة والاتجار فى الدولارات والسوق السوداء وأراضى الدولة المنهوبة؟ وهل كان سيملك قصرأ فى سويسرا وفيللا فى الفردقة؟

ويتخيل الكاتب زواج حسن ونعيمة، وطموح حسن المغنواوى الذى تجرأ وأحب نعيمة وطاب يدها من والدها شيخ الخضر عطوة متحدياً ابن عمها عطموط.. فلو أن حسن مطرب هذه الأيام الذى يحصل على أجره فى الملاهى والأفراح والفضائيات والكاسيتات والثيديو كليب بالعملة الصعبة راكباً الجنزيرة ومقيماً فى قصر على أطراف ضاحية الهرم، ما كان ليجد وقتاً لحب نعيمة والدخول فى صراعات من أجل هذا الحب، بل إن الصراعات ذاتها ما كانت ستكون، إلا أن عطوة الطامع فى ثروة حسن كان سيطارده ويتهمه بالتحرش بابنته حتى يضطر إلى الزواج بها، ويتحول عطوه إلى مدير أعمال حسن وشركته، عطوة فون التى تصدر أول شريط لها باسم حسن ونعيمة، وفى مشاجرة بين عطوة الطامع وحسن المشغول بفنه يموت حسن وتحزن عليه نعيمة التى تعمل على إصدار شرائط جديدة لحسن مثل يقتلونى يا نعيمة..

ويفسر الكاتب الساخر مجدى صابر عقدة شهريار تفسيراً جديداً من خلال فوازير رمضان أو فزورة لكل مواطن، فالتفسير المعروف هو أن شهريار كان يقتل عروساً كل ليلة إنتقاماً من خيانة زوجته مع أحد عبيده، أما التفسير الحديث فيرى أن شهريار استلطف ابنة الجيران وزاح يقف تحت شرفتها يفنى لها كتاب يا حياتى يا عين، فقد تخرج قبل عشر سنوات ولم يجد وظيفة بعد إلغاء القوى العاملة مما دعا ابنة الجيران هذه إلى اختيار ابن الجيران الآخر الذى لم ينتظر خطاب التعيين وافتتح كشكاً لبيع سندوتشات الكبدة، وهكذا يتزوج شهريار من فتاة أخرى تكتشف أنه غير قادر على معاشره النساء، وقبل أن تفضحه يتهمها بالخيانة ويتخلص منها بالقانون، وصار يتزوج كل ليلة ويتخلص من الزوجة بالقانون، وتجن

أ.ب. وقد

شهرزاد التى كشفت سره لتحكى له حكاية لا تنتهى حتى يبقى عليها ثم تستدعى ابنة الجيران إياها بعد أن أنجبت عشرة أطفال وأصبحت بلهاء فى حجم جبل المقطم لتتقذ شهریار من عقده وقد حمد الله على أنه لم يتزوج هذه الشمينازى النكراء، ويشفى شهریار بالفعل دون الحاجة إلى التخلص من شهرزاد أو الاستماع إلى حكاياتها ودون أن تشاهد كل رمضان قصة شهریار وشهرزاد.

أما على بابا فيفرد له الكاتب ثلاث فقرات، الأولى بعنوان «على بابا والمليون حرامى، وليس الأربعين، فى زمن التنامى وزيادة النسل وارتفاع عدد السكان لأبد وأن يصبحوا مليوناً.. وعلى بابا مجدى صابر مختلف عن على بابا ألف ليلة وليلة، فهو موظف مطحون لا يعرف شيئاً عن المغارة وكل أملة أن يستدين مبلغاً بضمان مرتبه ليزوج بناته، ولكن مدير خزينته السلفيات ينهره لأنه يتجرأ على طلب سلفة دون تقديم ضماناته فلا مرتبه كاف ولا مكافأة نهاية الخدمة قادرة على سداد الدين ولا بيته الذى يقيم فيه يسارى المبلغ الذى يطلبه على ضآلته، لكن المدير يزمر على الفور بمنح أحد الشطار ألف مليون دينار بضمان استيراد لحم الخزال والحصان، وعندما حان موعد السداد ركب الشاطر ناقته وشرخ أو ركب الطائرة وهرب خارج البلاد، بينما جن جنون على بابا وأودع مستشفى المجانين.

وتتحدث الفقرة الثانية عن «على بابا.. فى المغارة، وعلى بابا عند مجدى صابر فتى فاضل وكانس لم يفلح فى الدراسة فقرر بعد أن سمع حكاية على بابا أن يسرق أكبر خزائن البلاد، ولما اهتدى إلى مكانها اقتحمها، ولكنه فوجئ بأنها مليئة بالحرامية والنشالين ولم يجد لنفسه موضع قدم فهدد بإفشاء سرهم إن لم يعطوه نصيبه بالكامل.. وخشية من أن ينفذ تهديده حاول بعضهم التخلص منه ولكنه هرب فاصطدم بمصباح خرج منه الجنى الذى حاول إنقاذه دون جدوى وفى النهاية اقترح عليه أن يحصل بأى طريقة على الحصانة فيستحيل النيل من أو الإساءة إليه، فلما عجز على بابا قدم له الجنى الحصانة مجاناً وكان يطمع فى مائة دينار لم يجدها معه، وبالفعل ينجو على بابا من الحرامية وجنة السلطان بتمل هذه الحصانة التى سمحت له بفرض المكوس والإتاوات دون الجوء إلى المغارة الملعونة التى أصبحت مليئة بالحرامية، والنشالين.

وتجئ الفقرة الثالثة وآخر فقرات الكتاب بحكاية «مغارة على بابا، التى يفتح حارسها الأبواب بمجرد سماع اسمه «افتح يا سمس»، أما على بابا اليوم فقد

عرف كلمة السر الجديدة التى استبدلت السمس بالكوسة، فهى التى

أدب وقت



صارت تفتح كل الأبواب المغلقة..

لكن العسس علموا على الفور باكتشاف على بابا وهددوه أن لم يكف عن إطلاق الإشاعات فكل شعاراتنا وخزائننا يحرسها رؤساء مجالس إدارات شرفاء ولا يوجد حرمية حتى أولئك الهاربين (بتوع) اللحوم الفاسدة وتوظيف الأموال وسرقة البنوك.. ويكتشف على بابا أيضاً أن أخاه قاسم يركب بغلة متطورة (٦٠٢ سلتندر) طراز خنزيرة مهربة من الجمارك، يسير في ركبه الغلابة النين يظن على بابا أنهم لا يحلمون إلا في ورك أو جناح أو عظمة فرخة، بينما الواقع أنهم يطالبونه بنقودهم التي أودعوها لديه دون جدوى .. ويشاهد على باب عصابة الأريمين حرامى يرتدون بذلات سوداء وقمصان بيضاء بربطة عنق حمراء وكل منهم يدخن السيجار ويمسك بحقيبة سامسونائيت وقد ركبوا بغلاً معدلة طراز الشيخ بأرقام جمارك أما المغارة أو الخزينة فتفتح بالريموت كنترول دون الحاجة إلى كلمة سمس أو أى كلمة سر أخرى.. ويسبقهم على باب إلى المغارة المؤتة بأناشفة دمه يخدم ويتجه إلى المنطقة معلناً أن زعيم العصابة وسط تصفيق الجميع، ولكن الأريمين حرامى يحذرونه من مطاردة العسس لهم بقانون من أين لك هذا، فيخبرهم بمنطوق دفاعه يا ناس يا شركافية قس ويقرر أن يعطى الحكومة ضرائباً تماماً مثلما يدفع تجار المخدرات ، ويقرر على بابا إيداع أمواله في البنوك للمساهمة في عمليات التنمية كما يقرر

أدب ونقد ترشيع نفسه والحصول على الحصانة وبالفعل ينجح على بابا!



معجم الروح والبدن

ماجد يوسف

خرس

ازرع شجر واصبر تنول
بكره المجاز يطرح أمم
والحرف جنب الحرف غول
أشهر من النار ع العلم

كان الصباح
محض اصطلاح
ذبت في حلق الخوف لسان
.. والنور على البور أنبتق
.. بين التجلى والفسق
طيطب على خيط الضيا النافر نزع
.. خلاله ترابط واتسق

واتكلموا ف تواريخ قديمة
.. عن براءة طلعت
وعن بداءة طلته
وإنه كان (طاهر) .. فسق
واستطعم الأجساد زنا

أدب ونقد

وملا الوجود بالأسنة

نطق الجماد

- حتى الجماد-

اصبح له اسم يحركه

وحرف حرف يفككه

.. ويشكشكه .. ويشركه

هو - كده - القداماء حكوا

ويكوا بمعاجم ممنعة

ويليلوا ف الأسنة

والنور ما زال

على كل حال

- بين حين وحين -

أو باحتمال

.. تاخذه للذيذ النون .. سنه

فيهم ع الكون .. الخرس

أو السكوت

أو صمت تام

أو العدم

أو الفناء

أو التمهير

واليفاء

أو النفاق والانحناء

أو الملق

حتى الخيانة للأمانة - بقبحها -

يصبح لها شكل الأثق

ومين عفا عما سلف

غير العفى

ومين غفى

ومين غفا

أدب وقد

ومين غفل
ومين قبض ع الجمر فى مسرى العلل
ومين مازال - رغم الهزال - عنده أمل!

فِيصَل

مفيش شك أنها نفمه
.. بتفرق حق عن باطل
.. ويتسرب جينات الروح
.. تخضرف الخلايا البور
ويتنازع بلا وازع من الرحمة
.. تراقيل اتملت زحمة فى صوت عصفور
.. على شجرايه بيزقزق
.. ويتحدى الزمن بالصوت
له ملامح الانبهام
هو عمر من التخلي
والتجلي
ف انكтам الليل يخلي
حدسك الموجوع تملئ
ويا رعبك ف انسجام
والمخاوف نازله تترى
نصها مفلطور بقطره
من التوجس والتحسب والمناوره
نصها التانى مخاطره
او مؤامره مستمره
.. ع التحدد والتأكد والتمام
وأنت مشطور جوا لعنه
تصلب الأفكار بطلعنه
لما تكمل للنهائية
وينطفئ نور الغوايه
بانقسام كل المايا

أدب وفن

.. محتمل ح تلاقى معنى
.. وتندمج .. تعرف تنام
تجتمع حتى الشظايا
.. فى ترانيم الصبايا
.. يرقصوا فى الروح عرايا
- من أمامى ومن ورايا-
ينطقوا من غير كلام
يعزفوا على عود لسانى
والبيانو فوق سنانى
افتكر فى اللحن تانى
وابقى طاقة من الأغانى
وانقى فكره عن السلام

نحت

كان النسيج
والنشيد
فى بؤرة المشهد
طعم الفرج معجون بغفله
.. وبانتعاش طارئ
بينسى لما يتعاجب
هرمش العين والحاجب
ويتمخطر على عتبة خفيف الروح
وبدا الفحت لحظتها فى بير له قرار
وبدا الوهم ساعتها فى الاستقرار
وشفنا كل عصفوره بتفرش قش
وشفنا اطار هجر صوره
.. عشان نفختها كدابه
.. بتشبه للورم لوفش

دى لحظة مين؟

أدب ونقد هل المجبور مع الأنثى ليوم الدين؟



أم الفذ اللي هز وجز
.. وعض على الشفايف جز
وغز ويز أجداده
ونز الوحي بالشهوه وكان عنين!
لكين الحكم متأرجح
وكفة نور على وشك أنها ترجح
على النبع.. وعلى الزهره .. وعلى الملكوت
ومين أهشل؟ .. ومين أنجح؟ ..
ومين ساس المساس بالضوء
ومين هندس زوايا الروح
.. وقسمها ف زمن أرعن؟
ومين شيب شواشي الشمس
شنشلها في شوط ألحن؟
ومين أمعن لحد ما فجر الشلال
.. على حقد وغضب ودلال؟
وطلع من حبابي الصخر - من جوه البحور - زلزال
وفجر بالبساطة العبقرية السحر من لحظة
.. وأثبت للدمامه .. جمال!

مفيش شك أنها نعمه
لولاها الكون مالوش معنى
وكان حتى الوجود الحى ح يساوى العدم ف الوزن
وكان ممكن ساعتها الموت
-بقتل الصوت -
يوازى - فى حضوره - الفن!

كابوس

معصور الجوانح
زى طائر شعر سانح
سؤال تانى مالوش مردود

أدب ونقد

سؤال مليون بدون إجابات

ومن فجر الجسد والدود

مفيش غير الزمن نحات!

وهم

لمبة غريبة، وهزلية بجد

.. بتطلع كل دقيقة تاريخ

وتضيف للمتحف شكل جديد

.. متحنط ف الزمن العفريت

الميت حى ف منظورها

والحى اهو ميت ف الحيز

والثافه ببيان متميز

.. لوجوده العابر والمقصود

، الطارئ، حتى كمان مرصود

.. واقع ف شباك مخفية برعب

ساقط ف سياخ

والفن كمان مبنى على فخاخ

عطره الفاضم ينفوح ويعلير

.. بطريقة بيعجزها التمييز

لمحه بتسبح زى الخاطر.. وتغيب فجأة

.. وتترك إحساس.. غامض .. مبهم

مالهوش تفسير

بس بيطلع نفسه بقوة وإلحاح ويممق كبير

.. على روح حساس.. بيخط مصير

وييرمى السرف جوف البير

جايز يبهت بمرور الوقت

إنما يثبت ويحنط نفسه فى صميم الشكل

يلعب ف مرايا

لها غواية .. ولها حيز صقل

أدب ونقد



تقف الأزمان الموقوتة
عند المجاميع طافحة الكوته... ويتوه العقل
على حد صقيل ناعم جدا
عاكس .. لماع
- بس باقناع -
وف كل حالاته ملان امتاع
فيه المشبوح والمتشوه والشهواني
والشرموطة والشرشوحة
فيه الأكاذيب المفضوحة
والمتعة الصافية.. جمال الفن
فيه المرايات عاكس معكوس
تقرا الأجساد
أو تقرا نفوس
والكل اهو عابر ف الأوهام
حتى الجمادات المرصوصة أخذت إعدام
والضوء الفادح ملا دنيا اللحظات إعتام
والكل - ف ثانية - رجع تانى لضلامه التام

أدب ونقد

شعر

الخرسا

محمود الشاذلي

بعد الدوحديره..
من سكة فاطمه النويه
قدام حارة زرع النوى؛
نجيه الخرسا.. علي باب دكانها
بتسوي النى،
وتفرش ضى
ووابورها الدائق كوعه ف بطن الطاسه
مش اعلي من بدر حضورها..
القايد في الحته حريق
مش اقوي من بودرة عفريت انوثتها
الهارشة الجلد الحساس
مش اصدق م المعني الناطق من ملامحها
وراشق .. في قلوب الناس
وف عز وقيد الضهر..
قافل ع الشمس بنوره
علشان تبريه..
ونهمد لسوعته ف خلق الله
يلزم له مطافي ونجدة واسعاف!!

أدب وفد

خرسا صحيح .. إنما بتقول..

واحنا بسر العشرة الباتع..

نفهم قولها القالع .. برقع زيفه

وأما نموز نلاغيبها؟؟

ننسج علي نولها،

نمط الشفه، نمد البوز،

ونخط بكفيننا الجوز..

علي صفحات الهوا تباريحنا

وينططها الفرقع لوز..

لما نزقططها بأفراحنا

تلقط من ملامحنا المعنى..

وتشبعنا.. رضا وقبول

وأما نقول يا فلافل..

بالكوسبره والشطه

والعيش والسلطة

تريطنا سلاسل..

عشق وجوع؟؟

يا سلام ع الخرسا

وهيا بترغي أحلي كلام..

لما ترقق صوابها عجينة الطعميه

وتنقرشها بسمسم،

وتبوشها ف زيتها المغلي،

وف مصفتها الألويا..

بتصفصفها، وتستفها،

تزعق روايحها تجري الريق..

والخرسا تولعها حريق..

أدب ونقد



بقوام سبحانه..
في عز أوانه
يؤمر نجومات السما والسيما
فزوا قوام، فضوا لها مكانه.
والخرسا بنت الإيه..
لأفه قوامها بجلايه إنما إيه..
من صنف قماش بيلعلط..
اسمه «اسكت ما اسكتش»،
الدليل، مبروم، معقود علي جنب
ومولع شمع السمانتين
والجلبيه تشعوطني بقوله اسكت،
وأنا ما اسكتش
تحتيها صديري ستان..
قافل .. علي نهدين ناهرين
ح يلقوا من الزنقه
بزراير ما تعدش..
متقطع منهم سكيبي وسرقه
قد البصه ما تنفد..
وتريح ع الفلقه!!

يا سلام علي عودها،
لما بدا يتثنى..
علي دقات الهون
وف إيدها عامودها،
وهات يا طحين،
في القول المبلول والخضرة،
وقلوب جمادين،
شاهدين..

أدب ونقد

علي سينها وصاها

رايحين جايين،

طالعين نازلين..

في باليه اوبرالى!!.

الخرسا .. ما بتعرفش تخاف

ولا تعرفش كسوف

دايماً ناطقه الحق وطايله الكل

ما بتعرفش تداري،

دايما زاعقه وعائشه الدور

لا بيعجبها سكوت علي حق

ولا يغضبها قد الدق.. ف راس غلبان

ويعصبها النق..

علي فتاهيت الرزق ف إيد هفتان!!

آدي الخرسا، كلامها غرامها

والقادرين ع القول والسمع

مش حافظين م الحسبه بحالها

غير القسمه، الطرح، الضرب

أما الجمع.. مالوهش رصيد

ولا لفه واحده تقول وتميد

سرب هاموش

قول مدشوش،

مش خزين

كلنا بكم إنما شايقين

أما اللي ما تعرفش سكوت

ولا طرمخه، ولا خوف، ولا موت

هيا الخرسا...!!

أدب وفد

قصة

قوسُ قزح منتصف ليل

عاطف سليمان

وما إن أقام عينيه لعينيهما المتورمتين حتى فاجأته بعشم:

- تطلبنى من أمى؟

قال لها، كالمتملص، بحلقه المشروخ:

- إنى، تعلمين، غريب و عجوز.

فقالت بجذ:

- الليلة.

وابتسمت، بالتماعة عينيهما لا غير، ابتسامة صغرى. فهمس:

- فليكن، إنما حسب الأصول.

غرق أبوها أولاً وما لبث أن غرق زوجها فى عركة مع الموج عند غروب الشمس، وكاد ابنها ينجو. ولقد نجا فعلاً، وقطعت زينة معه نصف طريق العودة ساهمةً بفقيدتين إلى لحظة رضى فيها الصبى على حافة القارب وارتكز ليتقيأ فداخ، و وقع و غرق. تقول لجلال الدين إنها راته يجذبّه وإنها - مشلولّة - دامت تراه فى ظلمة الغروب غائصاً فى المياه الفائرة، إلى أن هُيئَ لها أنها تراه وهو يتخبط فى قعر المحيط. ما اضطرنى! كان الموج يلمّ الجميع عدائى، وأنا اتفرجُ كأنى واقفة على أرض يباس. يسمعها تويّخ و عيناها طارفتان.

وقتما تنادت زينة مع الأب والابن والزوج وأبحروا بقاريهم للصيد

فى قارب يتمايل على الشاطئ يعيش جلال الدين متوارياً إلا عن بحر وشمس وقمر وانجم وصيادين. يتزوج زينة وهو فى الخمسين ويمنعها إلى قاربه. هى المليحة التى هى الثلاثين، والنسب ارتاحت يوم صحبت زوجها وأبها زوجها فى ظلمة سيد وعادت بدولهم منكفة فى قاع القارب الكبير وملطخة بمخامد الأسماك. يلتقيها جلال الدين منكوبة فى البلاء فتتخضّل جفوله وينسرح حلقه وهو شارد يتبشّ فى التراب عزاها بكلاه و طيّها.

أدب وفد

ظهيره ذلك اليوم كان جلال الدين هنالك يسمعهم ويراهم وقد ألمّ به خاطر لا يدرى ميده ؛ المرأة ذات الصّحية هذه سوف تبيت وحيدة . جفل مما خطر له ، وساءلته نفسه : أنت ترى فحسب أم إنك ترجو أم إنك تدبّر وتدخل وتؤلب ؟ ولأى رأى عودتها ثقل قلبه فى ضلوعه ، وزفر : أكنت أعرف أم كنت أسفح ؟

عدا الأيام ، وانطلق بعدها فى دروب وهى مسالك إلى أن وصل إلى أم زينة التى اسمها عالية ليطلب منها زينة . جمعت له رجالاً واجلسته معهم فى حوش تحت النخيل بمجلس ما تجادلوا فيه عن عرس وعروس . كانوا ثمانية أو عشرة رجال معظمهم أصفر عمرًا منه ولكن شعوره بأنه الأصفر بينهم وإفاء وغبه واضجره فسكت عن سماعتهم وهم يستجوبونه . وفى حلقه من الليل ذات عالية جلال الدين بنداء لم يأتلفه لنفسه وإن درى أنه المقصود :

- يا أبا سرور !

طلع إليها من مجلس الرجال ، فقالت له - مثل حانقه عليه - وهى تسمعهم :

- تريد المنحوسة ، ألا زلت ؟

- زينة ؟

- وما هى زينة ، الله يعلم . خذها لشانك والله يمين .

لثم جلال الدين كفتى امرأه حسمت ونصرتة وما قصدت من المخاشنة خير إكرامه بلماحية والتهوين ، كذلك على رجالها الكارهين . وعاد ليدخل إلى مجلس رجال باغضوه بغير تحشم وغيروا فى غيبته ترتيب جلوسهم . رشف قهوته بغلاظة وهب من فور مبدئياً تأهبه للانصراف وصافحهم بتسامح وانصرف . ولحقت به زينة مهرولة فيما عالية على البعد تلعى حسها بالتبريكات .

مشيا على مسالك ودروب فى حلقة الضجر قاصدين الشاطئ ، وكان أن تأنسا فاضطجعا ودخل بها وهزها ، ثم استأنفا السير .

تلقائياً ؛ غدت زينة لا تستمخ أكل الأسماك و سائر ما يحتمل أن يكون قد طعم على لحوم أهلها ، معتبرة نفسها فى عداوة مع الزعانف وبالرغم من هذا داومت على أخذ القارب الكبير والتجاسر (قليلاً) فى البحر لأجل الصيد ولأجل المضى ، خلصة فى كل مرة ، والحومان بقاربها حول بقعة جذب ابنها عندها ليغرق فيها . من جهته ؛ امتنع جلال الدين عن مأكّل البحر إكراماً لزينة وإن

أدب وقت

أباحها لنفسه بين حين وآخر، خلسةً في كل مرة، أثناء غياباتها.

في عرض البحر تقف زينة وتشب في القارب، حيث لا يسمعها إنسٌ أبداً، وتبتهل:
- يونس! يا يونس! مدد.

إنها، بحق، لا تستكثر حلول معجزة وتأمل أن يتوسط يونسُ النبي فيرجع الحوت
إبنها إليها ويغرفه من جوفه حياً إلى قبضة يدها أو حتى إلى جوفها.

استمددت زينة بإخلاص وإيمان، وأسمعت النبي الموقر مظلمة، موقنة أن ابنها
أخذ وأن ليس بمكنتها نفض يدها. وذات يوم، وفي محلها المحدد في عمق البحر،
وقفت زينة مشرّبة وهفت "مدد يا يونس، يا نبي مدد"، زعقت ودعت حتى التبست
عليها المرثيات وتمرّق جسدها وانهدمت في قاربها مبلولة، ولربما أغشى عليها، لكنها،
وحيثما هي ملقاة على ظهرها في قاع القارب، ضمرت بالركلة؛ بل بالركلات الخفيفات
المشيعات على أدنى بطنها، اللائي أزعشنها؛ واللائي آتينها كأنما بكعب قدم مخلوق
صغير.

وفي ليلة مقمرة قعدا ساهرين، مفتبطين بالألق، يتسامران، ثم لزما الصمت ولم
تبق بالبال فكرة ولا كلمة. استكتهما بدرّبات يزدهر ويجلب شذرات الأرض القديمة و
يدفّقها دفعةً، ويشطها. في صمتها؛ سامحت زينة - في خاطرها - زعانف التهمت
ذكورها، وهشت - في خاطرها - لعتيدين أبرياء. في صمتها؛ استخرّى جلال الدين من
حالٍ يعرفل فيه نفسه فلا يستوى ولا يسبر حوادثه في أزمانها، ويستريب حتى في
صِفَةٍ بكاله إذ بكى في قُرب زينة على رمال الشاطئ، ويتملى؛ أ تُرائى حزنُت معها أم
غضبت لها من نفسها؟ فالفاضب إن يبكي - مرأةً يبكي. استفاق على نهنات زينة و
هي تنسج، فحوطها في حضنه يساكن ويهدّد، ويهمس لها بتفهّم ومُمازاة، ولماذا
تقبلين إذاً بموت الاثنين الآخرين؟"، وهي تعلل له بيسر (وبفرح)؛ "هذان أماتهما الله"
وتهدا، وتلكزه في خاصرته برفق المتواطئين لكأنما انفضحت بسؤاله أو تفاضبت.

نعسا في القارب، كشأنهما، ترجّهما موجات الشاطئ رجّات تواظبت مع أعمال
قلبيّهما، فناما قريئين. غاب القمر، وأشرقت الشمس، وزعقت النوارس، وتصحو زينة
عارمة بشهوة نهمّة لئلا يفها بمذاق سملكٍ مملح مما يخزّنه كاهن مسنّ عارفٌ بأصول
ترصيصه وتخليله. في ذلك الصباح، انغلبت حلاوة وجهها وفتنة سمرّقه بالرغم من
شحوبه وتنفّخه وهي تتبسّم أمانة وقد سامحت - في ليلتها - الأثمين الأبرياء، وترقّ
وتنسل لتتدل في بدن زوجها، تحضّه وتهمس، تحفّه وتتخضب،
مقرونة به، مقروناً بها. وكان أن هبطا الشاطئ وتمرّقا على حصى و

أدب ووقف

نجمات بحر و جحور كابوريا واصدا ف إلى أن تمطت مثل قطة و حجلت و مشت
لتجلب القطور.

اكت زينة سردينا قديماً لم يقرب لحوم غرقاها على آية حال، ولاحت شاحبة
الوجنتين، متورمة، بلا مراء. و سبز جلال الدين في لمح منها خبراً عنها ؛ فهي ستلد
في البحر ذكرا. إن زينة حبلى إذا، و متوجب حببها عن نزول البحر، فيرتجل:
- نمشى قبل أن ترتفع الشمس و نزور عالية، و نتعشى هناك، و نبيت.

زينة، و قد دهمها إنهاك و دواز و رغبة في الرقاد أرضاً و النعاس، تخفض له
حاجبها مدعنة في رضا، و تتمتم:
- ليتك تروح و تحضر لى أمى ؛ فإنى أعوزها.

رقد بجوارها يخبئها و يطمئنها و يدعك يده في جبينها لكانما ينقل عافية إلى
عندها، ثم نهض و مضى في الدروب و المسالك.

تعالى الشمس، و احترت زينة بالصهد و الضياء و همت بالقيام لتنام في القارب و
لتغطى وجهها بقماشة. لم تقو على القيام فتدحرجت على الرمال حتى دنت من
القارب، و هي أثناء تقلبها لحت نسراً يشق زرق السماء و هي التي، منذ صفرها، تميز
النسور في الأعلى و تنقبض زهاياً منها. خطت بقدمها في القارب و سوت فراشها و
غطت عينيها و ترنمت بصوت جزع (مدد يا نبي يونس) و نامت. و لوقت، كان الرسول
يصل و يبرى عطشه و يلهث و ينادى بكنته و يسمح عالية تفاعله بنواد مخلوطة
الفحش بالحصافة، و تبتدره بتخمينها: "المنحوسة ستلد" ؛ أ ليس كذلك؟، و يجاوبها
كمن يتخوف من نفسه: "علم الله". تعجلت عالية و تجهزت، و دنت هي خرج البغل
خريقاً و امتعة و اطعمة و ماء، و ادنت البغل من مصطبة اكأت عليها و امتلته و والت
ترديد اعتذارات لذلك الرجل الذي سيمشى مرة أخرى و الذي يوافى كل اعتذار برذ
قيم.

كان النسر لا ينى يحلق في دوائر على مسافات تصير أقرب فأقرب، فلعل فضلات
السلك الملعق المتفسخة تحت الصهد اجتذبت.

رأت زينة، في رقدتها، الكائن منحنيًا يكتس الفضلات و يصرفها في منديله و يعود
بها متمهلاً إلى جهة داره، و في اللحظة نفسها تقلص بطنها و أوجع، و تعين عليها أن
تفرز و تهرع إلى خلائها المخصوص الذي تأتس فيه و تتوارى حتى من
أحد، و تفرص هنالك حصاة من الوقت فتتخلص و ترتاح. تخطت

أدب وقد

زينة القارب مترنحةً و سارت و سارت صوب بقعتها حيث لن يتعدى الأمر المجهود نفسه المبدول منها في كل مرة إلا بوجع لازم. طرأ رأس طفل و بان و انحسر و انولد فستدته بكفيها، ثم انولد منها شيئاً فشيئاً طفلاً يصرخ. مكثت زينة لاهثة تدفع حتى انفلتت منها كتلة الكيس الرخوة الحارة فمزقت حبلها بأسنانها و عقدته و خلصت الولد، و من فمها بصقت تفلأ مراً. ما رايت بطنى حبلى. و إذ انخدعت في دواعى وجمعها : انزلت من الرحم ابن مفاجئ حملته على ذراعيها مضموماً إلى صدرها ملفوفاً في ثوبها الذى شلخته عن قميصها الساتان. كانت تسير كمروس جليلة في خلاء آمن متبخترة بلغاقتها و قميصها اللامع حين لمحت على البعد رجلاً يقف حد القارب، اتضح لها انه الكاهن الذى لم يرجع إلى داره و إنما انتظرها بصبر. إنه وجل، و إنه لا يفض بصرة، لكنه ينظر بتوقير إلى ناحيتها كما إلى ناحية سواها. و إذ تحاذيه يبادرها بنبرة مبهجة، ذكر على ما اظن؟ فتومئ له برموشها مبتسمة أن نعم، خجلة من عريها في القميص لأنّها تحس بالكرامة توافيها من ذبرة الاعتزاز في صوته المتكلم بها إليها: سيكون له شأن، دعيني أن وجوهه. و بجزالة تكشف له عن المحيا الصغير فيهش له الكاهن و يتطلع و يهمس في صدق و بورع: له نور.

- هل أخاها النسرة؟

- قليلاً

و يمسح بأنامله المخضبة بالحناء على الزغب الأسود في رأس الوليد و يقول لأمه: عندي اسمه ! اسمه البعيد "كذا" (و عيّن اسماً) و اسمه القريب "كذا" (و عيّن اسماً) و لعله الآن يسمع اسميه يتطلقان.

- النسرة بشارة لميلاد الولد.

- ويلي، صرت أخشى من هذا الولد.

تحلق هي في بؤبؤ الكاهن مسائلة عن معني الاسمين الغريبين، و يضحك هو و ينصح: إن لم تفهمى فاحفظي ! معناه ابن النهار، و هي لحظة شردت ريشها تستجمع اسمين يتوجب عليها أن تحفظهما إلى الأبد، فانسحب الكاهن من طريقها كما لو من بلاط ملكة انسحبت و مضى بهدوء حاملاً متديله، خفيفاً كأنه ريشة طائر. لم يكن جلال الدين و عالية قد وصلا حين اضطجعت زينة في القارب تحاول إرضاع الولد بعدما مسحته و دثرتة بأنظف أثوابها و أسمته يونس. كانت تهدده و تسنمه صوت الأمواج و تدلله: إيشى! يا صغيرى يونس، إيشى مدد.

أدب و نقد

× × ×

سار جلال الدين بمحاذاة بغل أم زوجته متسلية، واغتم إذ لحج موكب رجال جالسوه لما جاء لأخذ زينة، وباغضوه تحت السقيفة وكأنه مجمل اعدائهم. في ليلة السقيفة تلك، لاحوا له، في خياله، مثلمين يتربصون به، وها هو - في لحظته - محصور بينهم وهم مثلمين بهيأتهم كما لاحوا. وجاء الخير مسموعاً؛ ولدته ذكراً على يابسة. هزلوا بمناداته: يا أبا سرور، وأنزلوا قريبتهم عن بغلها ورجع بها أحدهم إلى ناحية دارها، أما جلال الدين فصنم رأسه بحجر وقيد معصماه في كاحليه، وربطت عنقه بمزعة عقدت في ساق البغل، وترك.

هل نامت زينة؟ إن صغيرها يصرخ ولا تسمعه. هو جائع ونافر من لبنها وهي مضمضة بأثر نزف دم لم تأبه به. ما بالها لا تطلب عون النساء الأخريات؛ يمكنها أن تمشي ثلاث مئة خطوة لتصل إلى امرأة محددة منهن اسمها عايدة؛ فما انعم ما بينهما من خبايا وشررات وتواد، ولكن لا ميل لزينة في عون عايدة الآن. الآن، فحسب. إنها تورم طعاماً وماء بارداً، كما يلزمها من يحكم دماً يقطر دماً ينشف على بشرة فخذيهما حتى تجويف ركبتيها. وتحتاج، بالأخص، ألا ينظر إليها بفضول وتفحص ومساءلة عما غيب الأم والزوج، وإن كان لا بد من التسؤل فليس لجيرانها ستمد كفه (تري فيمن كانت تفكر؟). أم لو يجيء زوجها فيحمل عنها الولد وتأتي أمها فتدثر مكاراة الدم. ما عادت زينة تشعر بالحنق والجوع وإنما بالحيرة والذبول، وفاتها أن تلحظ قمرأ علا عن يمينها في السماوات وجزراً سحب القارب المفكوك من مربطه منذ عاشقت جلال الدين قبل الفطور. كيف مر هذا الوقت الطويل؟ ستستنكر، وتذكر ليلة الأمس وتسلو وتبتسم بمسألة لنفسها وتشعر أنها بخير وأن قليلاً من الماء العاذب والطعام والفصول الباردة سيحيل الكدر هناءً. ويصحو يونس صارخاً يبي.

أوشكت الشمس على الشروق، ولم يعد زوجها بأمها بعد، فاضطجعت تلاهي الابن المحروم وهي تنوح. ولكنها أيضاً جالعة وجافة من حرط العطش. همهمت بالابتهاال للنبي يونس، ولكن يونس المتولى بالشأن المختلف سبق أن امددها، فهمت بفتور كأنه اللوم أو لكأنه، على أية حال، إغواء لأجل الاستمالة: يا يونس، ساعدني. طاف بخيالها النسرة الذي يحوم (أم أنها رآته؟) فحملت الولد وتخطت القارب وخاضت في رمال مبلولة خلفها الجزر، وسلكت إلى دار الكاهن.

تقف زينة قرب باب الدار، وتلفت متدثرة بالشوب الكاسي، وعلى ذراعها الأيسر مولود نائم أو دائخ، له اسمان أو ثلاثة وتمرس في

أدب - وقت

الجوع بأسمائه قاطبة. تدفع زينة الباب وتمرّ فهي وقد جاءت إلى هنا من قبل، و جاءت في الصباح الماضي، تعلم أن دار الكاهن لا تنخلق. تصطنع سملة إشماراً بأن على الباب من يبتغي الإذن بالمضى قدماً إلى الداخل. و جاءها، من غرفة يصدر منها ضوء خافت، صوت الكاهن، كما لو كان موفوراً بعزة توفيقها الأمكنة المعمورة ؛ رخيماً يقظاً متحكماً صافياً، وقد ميّز أن السعلة سملة امرأة. تفضلى. باب الغرفة الموروب نظيف و على أخشابه استضاءة من ضوء شمعة بالداخل. اجتازت الباب إليه كأنها مسحوبة بكلمة صوته، و راته جالساً على الأرض بأنفة مثل فلاح، متخففاً من عمامته، حليق الرأس، على كتفيه رداء كتانى متقاطع على صدره و منهدل على فخذه، يطالع أو يكتب فى صحائف موضوعة على ركبتيه، و هى يده قلم أو ما شابه، و وراءه شمعة ذهبية مصبوبة على مثل البرتقالة. قام و اشعل شمعة أخرى وضعها فى راحة يده، و أوما؛ اتبعينى. لعل زينة كانت قد تخبّرت بالرائحة المنبعثة من الاحتراق البطئ للدهن الشمعة، لأنه نبهها ثانية؛ تعالى، فمضت وراءه إلى حيث ادخلها غرفة ضيقة نظيفة مستوية عديمة الرائحة و مرصوفة بزلط و حصياء، بها مرحاض و مفسل يمكن التحلّم فيه. حطّ الشمعة فى تجويف من حجر، و قارب الأم ليماونها فى مسنح الولد بالماء قبل أن يرفعه عنها، و مازحها قبل أن يدعها تنفرد بنفسها؛ ما اسمها

- يونس.

كانت كلمة ردها (الخاطلة) كما نطقتها له تحمل ما لا يطاق من الحياء و الحنان و الإرهاق. ابتعد الكاهن بالولد إلى الغرفة، و ربط حبل سرته بخيط استلّه من منشفة، و فلك العقدة التى عقدتها أمه، و جرّ ما زاد من حبل سرى بات قيد التعقّن، ثم ختم على الجرح بقطرة ساخنة من الشمعة.

شطفّت زينة طبقّة دم ناشفة عن فخذهما و هى تتعجب مما أدراه باحتياجهما العاجل للاغتسال ليقيودها على الفور إلى هذا المفسل، و تتلمى فى صوته الذى قال خمس كلمات و هى هياته و ملابسه التى لا تمدو ملاءة بيضاء منسدلة على ظهره و متقاطعة على صدره و مفرودة على رجليه. فحصدت زينة جسدها، حسبما قدرت، لتقصى ما إذا كان نزفها مستمراً و ثأ صنعها التأكد مرقت مرقة من القميص الساتان و برمتها و حشراً حشرتها فى حشاها و هى تكثر أسنانها، ثم غسلت يديها و فمها و دعكت وجهها و رطبت عنقها و شعرها و إبطيها، و خرجت خافقة بالانتعاش، حاملة الشمعة فى راحة يدها مثلها حملها رب البيت تترنم لنفسها لاهية بصوت لا يسمع، إيشى يا ربه بينما صراخ وليدها يحتد و ينم لها عن

أدب و نقد



عافيته. التقط الكاهن قنينةً عسل وخبز وفخارة ماء، وببشاشة نظر إلى المرأة المفتسلة واقترح عليها أن تاكل وتشرب وتغمس إصبعها في العسل وتطعم يونس الفقير. واقع الأمر أنه ما كان اقتراحاً ولا طلباً ولا إشارة ولا لطفاً ولا كرمًا وإنما إيمانٌ بديهي مثل إيمان أب لطفته. مصّ الولد إصبع أمه واحتجز العسل وبدأ أنه يستسبح. ولما رأى الكاهن جوع المرأة ووليدها أحضر المزيد ومدّ يده يأكل معهم. إنها تلاحظه وهو يأكل، فما الذي تراه وما الذي تسمعه؟ تخليها مواصفات يضيفها هذا الرجل على أفعاله ولا تفقه ما علّتها، وتقارنه بزوجها الأول كما بجلال الدين، وتشعر بالذنب، وتسقط قطرة عسل من إصبعها المتوجهة إلى فم يونس على ظهر يد الكاهن، وترتبله فتمسحها بسرعة. إطليني من أمي، توذ أن تقول له ذلك وتكاد تنطق. إطليني، تحسن ما توذ أن تقول له وتترث. ابقني، ترتضى ما توذ أن تقول له وتتردد. تسمح زينة القطرة عن يده بإصبع منها نظيفة، لم تقرب المأدبة بعد، بإصبعها؛ تلك الصغيرة اليمنى المثنية، وبهيام تشتت لو أنها تلحق القطرة، وتريد لعقها، إلا أنها تتحاصف وتكتب ما تود وما تريد، لأن الرجل، حامل الكتان على كتفيه هذا، يجب أن يحب استبقاءها، فلا موجب لكر أو استغوام إذاً معه.

- سامحتُ بهائم البحر حتى من قبل أن يموضني الله وألد الولد.

تظن أنه سيفهم فيروقه ما رقيت إليه. ولعله فهم لأنه ضحك مثل من فهم، وانبسط لوجهها، وقال لها:

- هي بهائم تجوع وتسمى ولا تتعمد الإضرار.

سأبقى، تجد ما توذ أن تقول له وتزدجر. فهذا الرجل الذي يؤكلها لن يطردها، وابدأ لن يطرد أحداً يترجى هامساً "سأبقى"، ولكنه سيكون مضطراً للقبول ومضطراً للمدارة على اضطرابه للقبول. إنها لا ترغب في الانتباه. وعلى أية حال، فلقد نطق لمائها - كشائها - بعيداً عن خواطرها:

- ودي أن أجىء مع جلال الدين ونعيش في بركات الجوار.

- ألا يعلم زوجك بولادتك؟

حكّت له.

- ربما عاد ولم يجدك هناك.

رثت:

- آه، ممكن.

أدب ونقد
هل راغ الكاهن من تفاع متناهية الصغر مبثوثة في منطوق

رجائها للعيش في بركات الجوار؟ لعله لم يلحظ سوى المجاملة فيه. تنشغل بجلال الدين غير مدركة أنها انتظرتة و تنتظره بقلبي مُؤمِرٍ إنكى مما هو بارٍ عليها. "انتظريني على باب الغرفة"، وانزوى ليلبس اللبوسات البيضاء والعمامة، ولما انتهى استدعاها إلى داخل غرفته حيث الصحائف "تفضلوا"، فتدخل بوليدها وتطالع في وضع الصبح ملكوتاً لم تلحظه في ضوء الشمعة؛ نقشاً مدهوناً بالأوان ذهبية وفيروزية للملكة فتية عارية حانية موصولة مثل قوس على الحائط والسقف والحائط المقابل؛ ترفعها أصابع قدميها المشبوبة التي تمس الأرض مساً على الحائط الشرقي وتسندها في الجهة الأخرى أصابع يديها المرفودة التي تمس الأرض مساً على الحائط الغربي، و تنتثر نجومٌ من بطنها على قاطن الغرفة. "هذه هي سيدتى، ولا قول عنها" أبان لها و رفع صفحة بالقرب من عينيها مبيّناً لها أن ابنها موصوفٌ في كلماتها. ارتبكت المرأة التي تحمل وليداً على ذراعها اليسرى وتلقق أصبعاً صغيرة لرجةً وهي تلقى نظرة تحاملٍ على الصفحة وتلقى على وجه الكاهن نظرة تسليم متباطلة، شاملة ربما، تمنى على الأقل أنه أحقُّ بأن تهبة الولد. وبخشوع تليق تطأها إلى هذه المرسومة فوقها وعن يمينها وسماتها وقد استفاقت على حنان يتفشى ويتنزل عليها من كنفها لكان البدر عاد يسطع، الآن، من القبة هذه ومن السمة الفيروزية الذهبية هذه، عليها وعلى غالبها جلال الدين، سطوعه ليلة كانا في القارب معاً "ولماذا تقبلين إذاً بموت الاثنين الآخرين؟" "هذان أماتهما الله"، ومبهورة تقررص كفت الكاهن؛ "أحسن أنى أعيش في أمسى الأول؟" فلنمض إلى الشاطئ ونصرف أخبار من ننتظرهم، و يخرجان معاً، متزاملين، وهي تشهده حال مغادرته داره، غير مُلقٍ بابها بمفاتيح، و كأن بمقدور أى امرئ أن يدفع ويفتح ويدخل لولا أن الكهنوت الراصد المقتدر على إيقاع الأذى بالمجترئين الهاترين جديرٌ بأن يُخشى.

في ذلك الصباح الحار لم يجدها هنالك أمّا القارب فكان يتأرجح بعيداً في المياه العميقة، وإن لم يضع بعد. وبمجرد أن اقتريا من حافة الشاطئ انتثر جسمٌ من القارب البعيد، رُفرف بجناحين كبيرين كجناحي نسر، وطار. "ما الذى كُتب عن ابني في دفترك؟"، كُتب أنه سيولد في هذا الأوان، ولأبٍ من غير صنف الناس، بهتت زينة لأن الريدات، اللاتى آتينها مثل وهم في أدنى بطنها حتى ارضعنها وهي تناجى النبی وحيدة في خلاء البحر، موصوفات إذاً في إصحاحات ومقروءات إذاً على الملأ ولسن مصونات بالكتمان كما يُحتسب "وماذا أيضاً؟"، "ولن يشهد أباه إلا بعد عد السنين، ويصرعه بالخطأ"، "وماذا؟"، "قد يقتله"، وكيف درى

أدب ودف

الناس الذين كتبوا كتبك الغيب؟" ليس الغيب مقفولاً تماماً على ناس من الناس، ولكن كيف يتعرف أمر لم يحدث بعد؟، إنه ليس بالضبط لم يحدث بعد، لكنه كان حتى الأمس، لم يحدث بعد، كان لم يحدث بعد، وكان حدث: إنه الاثنان معاً، طيب، وما دمت تعلم أن الولد لن يرى أباه إلا بعد سنين طوال فلماذا قلت: فلنذهب لنرى إن كان رجع؟، "الخطأ خطئي؛ ساء فهمي والتبست على الألفاظ: من يشهد من / الأب يشهد أم الابن يشهد؟ ولزمتي التبئين، وماذا عنى؟"، "مطلوبة"، "خير؟"، "خير"، "من يطلبني؟"، "قديس".

حلت زينة القارب الثاني، قارب الصيد الكبير، بحمية امرأة مثبتت عنها ومشار إليها في أحاجي الكهنة ومعقود لها مع قديس، وخطت بداخله حاضنة ابنتها و متمنعة عن إبقائه مع الكاهن. وواقع الأمر أن الكاهن هو الذي لم يطل مجادلتها حين شاء استبقاء الطفل معه حتى تبهره وتستنفذ القارب الآخر، متحاشياً أي إلحاح إلى فاجعة ذكورها الغارقين، ولكنها كانت قد طاولت ذلك الشعور بالرضا والعزم بل وبالحدق حتى إنها حاججت الكاهن:

- إذا قلنا إنه سيمعيش حتى يبلغ الحلم ويقتتل فلن يفرق اليوم أبداً. إنه حرز سلامتي.

× × ×

اسمه عنبر.

عنبر هو الكاهن الذي لم تنطق زينة اسمه إعلاء. في ذلك الضحى أحصى عنبر الكاهن قارباً واحداً يعود. القارب المستنقذ المائد في ضباب بقوام اللبن حاملاً يونس الصغير ليس إلا قارب جلال الدين الذي تأرجع قبل ساعتين على خط الأفق وقد اندفع منه نسر. وزينة العلييلة التي عول الكاهن على حفظها لم تعد بقارب الصيد، والأرجح أنها غرقت أو علققت. ولقد ربط الكاهن القارب في وقته والتقط الطفل، واستدار نحو جهة امرأة في ثديها حليب اسمها عايده، من دون مشقة إلقاء الف تحديقه أخرى عبر شبش الأمواج.

صحا جلال الدين من نكبتة؛ رأسه جريح وعنقه موثقة بحثالة نهايتها ملقاة على الأرض، ولا أثر لعالية ولا أثر لليفل. وضع إصبعاً وجسّ تورماً على رأسه بحجم البلحة، وتلمس جلطة غير مندملة تلمساً محاذراً لئلا يقلقلها. **أدب وقد** تجنبوا قتلى وهم يروعونني ببرور فحسب ثم سيعاودون ترويعي. لو

ان شاهداً تحرى لأفاد بأنه أثناء الهنيهة نفسها كانت هنالك دماء عديدة تسبح و
تضبط ؛ زينة تحبس نزفها بمزقة في مرحاض كاهن، و عتبر يستأصل زوائد عن سره
مولود و يزمها بفتيل منشفة، و جلال الدين يتولى امر دمه بكظم.

إن الذى افاق من صرعة ضاربیه، خائراً، لمح صقراً أو نسرأ يخلق في العلين فوز
عينیه مستتبعا اثره، فلعل النسور تتوقعه جيفة قبل موته و تترئص، نهض و شق و
زفر لكانما يرد تريض النسر، و هم من الأجواء رائحة أو ذكرى رائحة أو ظن انه شمها
فخطر له ما اعتبره رسالة انقضت عليه ؛ سيرحل عن معزله و لو لحين و يرجع إلى
بلاده فيرى أمه و يرى حسيبة، مخطوبته العرمدية. استرافقني زينة ؟ و كأنه تذكر
زينة ؛ هروا إلى البحر ليصطحبها، ولدته ذكراً على يابسة. إذا فسيراهما فرح المرأة
المليحة الذى انولد له من صلبه. اقترب من الشاطئ، و وصل إلى حيث لا أحد. و بنظره
إلى قاريه انقهر قلبه فصعد إليه و نبثه سدى، غادر قارياً مربوطاً و خرباً اللهم إلا من
ريشة طائر مدسمة و كأنها نزعا نزع. تعاطاها بين أصابعه و قصد إلى دار الكاهن
الذى عانقه و غسل جرح الرأس و ضمده و مدّ صحن طعام و تكلم عن حوادث زينة و
عن يونس المودع بتوصيته في لدن عايدة، و أنباء جلال الدين عن ثلة شائنيه و عن
انتوائه زيارة أمه و أهله، و ناوله الريشة يا للدم القاتم على سبها، أمسكها الكاهن
مترفقا و نظروا لم يقل كلمة. إن الطائر عجوز جداً، ذلك الذى يخلق و يبلغ المدى، و
لقد اقلعت الريشة الكبرى من جناحه، و سأل دمه هو أيضاً في الوقت، و تخثر.

سار، الذى ما عاد يتذكر خطوة من خريطة رجوعه إلى موطن فر منه إبان صباه،
عازماً على تجنب الاسترشاد بأي كان و على إغفال الذكاء و التذكر، و مستصوباً
الاستهداء بالحدس و بما يكون قد كمن في ثيه من حس الطير. داس جلال الدين و
مضى، و بعد أربعين يوماً ضحكك و انتشى و ابتهج لما ثبتت له مقدمات فشله لإيخاله
بأماكن و طرقات خاطئة، ولكنه واصل مثل من يوقن بأنها المقدمات الكاذبة المضللة
ليس إلا. و في ليلة تالية من ليالى الطرقات الخاطئة المبهجة رقد جلال الدين على
جانب حقل و نغم. تساقط المطر رذاذاً مثل ندى و كانت السماوات مظلمة حين تراءى
قوس قزح ينتشر عالياً وسط الأنجم و يتضوأ مثل شريط راز. صحا الذى نغم، و رأى
ذلك القوس ذا اللونين الذهبى و الفيروزى، "زينة"، "إي أنا"، "ما بالك"، "طلبنى و
أخذنى"، "من؟"، "إيشى، حبيبى"، "و من هذا؟"، "عريسى الذى منى، مركبته نسر، و
محياء محيالك"، "حية أم ميتة؟"، "أنا معروفتك زينة"، و ضحكت فسمع
ضحكتها المتنازة، و دنت فشم رائحتها الزيدة برائحة البحور، و عينا

أدب و نقد



تراوحان على قوس قزح ليلي حافل، "أ تبقين؟"، "أ تراني تركتك؟"، "أشعر أن عنبر يموت الآن نالماً"، "أطبّق ومات في قاربك يوم فراقك"، "في قلبي شجن وبه بهجة"، "فلتاو إلى داره لئلا تُخرب"، "سمائي تحتى تقرّ"، "وأرضى فوقى تعلى"، "ولماذا تقبلين إذا بموت الاثنين الآخرين؟"، و مثل من تتخارج من حكاية تضاحكت زينة وزقزقت، ولمسأ لمسها جلال الدين وضمها فتصايحت، وتملّصت، وأفلتت، فانتبّه وأصابه، في ظلمة زاهية، تعمّر في ريشة مدام ثوت بشعراتها على ندبة في رأسه.

أدب ونقد

قصة

فرصة

د. هشام قاسم

الأول الذي يقف في العالم الخارجى.. من عالم الأسياد.. مهندم الثياب. السجارة في فمه، والسلسلة في يده.. بشارب خفيف مازال في بداية تكونه، والحة البارفاه القوية تنبعث منه، والذي بالداخل من عالم الخدم بجلباب أبيض متسخ والحة تضاهى الأخرى في القوة وتعاكسها في الاتجاه من كثرة العرق الذي أفرزه طوال اليوم أثناء عمله. فمه لا يضم شيئاً، ويده الخشنة تمسك بطرف الباب حتى لا ينفث عن آخره ويضيع الفاصل بين العالمين. عمره من عمر الآخر.

- سيدك محسن هنا؟

- لا

الذي بالخارج قال سؤاله بقوة.. والذي بالداخل أجاب بصوت متخفص كالعتاد.

- قل له بطل بلطجة وأعد الشريط يا ابن الكلب

- نعم.

ضيق من فتحة الباب حتى لا يسمع والد سيده، الذي بالداخل سبته بأذنه.

- ماذا ستقول له؟

- فرج يقول لك أعد الشريط إليه.

- يا ابن الكلب لابد أن توصلها له.

الباب المفتوح

بنصف

فتحته يفصل

بين شخصين

من عالمين

مختلفين.

أدب وفد

أعاد سبته بصوت أعلى وبالتأكيد سمعها سيده الكبير.

مضى - قبل أن يهبط السلم أعاد تذكيره بوصيته.

لا تنسى يا ابن الكلب.

مضى نحو المطبخ بسرعة حتى لا يواجه سيده الكبير. وقبل أن يدخله بلمحة سريعة نظر إليه فوجده لا يبالي يقرأ الجريدة.

أثناء شغله فى المطبخ أخذ يفكر فى أوجه الشبه التى تجمع بين سيده الصغير بفصيلة الكلاب فوجدها قوية ومتعددة وأنه فعلا يستحق اللقب.. أولا حجمه ضخيم يسير مزهوا بنفسه كالكلب الولف..

سريع الغضب يملأ البيت نباحا لأقل إهمال لمطالبه لا يهتم بأى قواعد كالكلاب الضالة يطلب منه إحضار الطعام عدة مرات فى اليوم ليلتهمه فى أى مكان على مكتبه.. على سريره.. على الأرض.

يمشق أكل اللحم فى جميع الوجبات. وكثيرا ما ينام بملابس خروجه ويحذائه أحيانا، حجرته مثل الحظيرة فأعقاب سجائر بقايا طعام.. قشر اللب واللوز والجوز.. الوسائل.. التليفون على الأرض.

لا يطلب منه شيئا إلا يعلو الصوت ويصلف وتعال.. برغم أن معظم وقته مخصص لخدمة سيده.

لا مسئولية تشغله ولا خوف يؤرقه سوى إشباع جوفه بالأكل والشراب. واللعب مع الأصدقاء وسماع الأغاني ومشاهدة الفيديو وقنوات الدش حتى الساعات الأولى من الفجر. ومع ذلك وصل إلى الثانوية العامة بفضل مساهمة المدرسين الخصوصيين فى إنجاحه أثناء الامتحانات والتصحيح، لذلك كان يحنق على سيده الذى يتمتع بكل تلك الميزات الكلية مع تقاربهما فى العمر.

برغم إيمانه أن سيده يستحق اللقب. وشغفه فى إيصال رسالة صديقه إليه.. لكن هل يستطيع اللفظ بها أمامه بنصها.

أثناء استدعاء صور سيده فى أوضاع الكلاب المختلفة المسترخية.. والغاضبة والجامعة والناحية تصوراخوته الذين فى البلد أيضا كلابا تبحث بنفسها لنفسها عن غذائها، وتزوج نفسها بيسر شديد وفى التوبلا مقدمات طويلة وتجهيز عسير. فتسقط بذلك مسئوليتهم من على كاهله وكاهل والده.

ما أجمل كلمات (بطل، بلطجة.. وأعد الشريط لفرج يا ابن الكلب)

ظلت تردد بأذنه كمطلع أغنية ثم على لسانه محاولا وضع لحن لها.

أدب ونقد

ردها كما قيلت له بالضبط... فوجدها ثقيلة على لسانه .. توصل إلى اللحن
اللطيف... تقسيمها إلى ، بطل بلطجة ثم وأعد الشريط لفرج يا ابن الكلب، في مقطع
منفصل بعد أن ردها عدة مرات استحسنت تقسيمها إلى ثلاثة ، بطل بلطجة، وأعد
الشريط لفرج.. وأنفردت (ابن الكلب) بمقطع وأثناء تقشير البصل والدموع تنهمر من
عينيه، برقت في ذهنه فكرة إعادة ترتيب الجملة. يبدأ ،أعد الشريط لفرج، ثم ،بطل
بلطجة، وينتهي ،بابن الكلب..

لكن اتصال الرسالة قد يكلفه طرده من العمل الذي تحمل الكثير للبقاء فيه لكن ما
ذنبه صديقه هو الذي طلب منه وألح في إبلاغ سبته له.. ثم أولم يسمع والده سبته
بأذنه ولم ينزعج أو يبد تضررا.
نقر على باب الحجرة.

- ادخل.

أعاد النقر من جديد.. فصاح سيده.

- ألم أقل لك ادخل.

وجده جالسا عازي الصدر يرفع ساقيه على المكتب ويقلب بالريموت قنوات الدش..
وأعقاب السجائر على الأرض.
- فرج صاحبك مر عليك.
فقال ضاحكا-

- بالتأكيد يريد الشريط.

- نعم.

- طب أخرج وخذ الباب وراءك.

مضى حتى وصل إلى الباب.. انتظر قليلا ثم استدار وألقت إلى سيده فوجده يتابع
التليفزيون كان وده أن يلتفت هو الآخر إليه ليقول الجملة التي عزم عليها ويمضى
سريعا.

خرج من الحجرة وأغلق الباب من ورائه.. كيف تضيق منك تلك الفرصة.. لن تتكرر
مرة أخرى. ثم اللجام يكبل لسانك .. أنت توصل رسالة.. لست أنت صاحب كلماتها .
أنت مثل التليفون لست مسئولاً عن الكلام الذي ينقل عبر سماعته.
نقر على باب الحجرة.

- ويعدين.

أدب وقف نقر من جديد

- ادخل .. ماذا تريد مرة أخرى؟
- فرج طلب منى والح في إبلاغ رسالة لك.
- ماهى
- اعد الشريط لفرج .. ويطل بلطجة يا ابن الكلب.
- ماذا قال لك
- تمثرت الكلمات ثم نطقها سريعا.
- بطل بلطجة .. وأعد الشريط لفرج .. يا ابن الكلب.. هو الذى قال:
- قال لك اننى ابن الكلب.
- نعم .. هو الذى.. قال
- فأنفجر سيده ضاحكا.
- أصله سيموت من الفيض.. شريطه معى منذ شهر.
- واستكمل ضحكه وهو فى غاية الانشراح وجسمه الضخم كله يهتز
- قال لك: اننى ابن كلب
- نعم والله وقال لى ذلك
- قالها واضحة.
- استمر الجسد فى الاهتزاز والضحك.
- والنعمة الشريفة لن أعيده له طالما هو بمثل هذا الفيض.. قال لك اننى ابن كلب.
- نعم ويلطجى أيضا.
- قالها قوية وشارك سيده الضحك ثم مضى.
- لم يضحك مع سيده من قبل .. تلك المرة الأولى .. ألهمه الدرجة أسعدته السبة وهو الذى كان يتصور انها ستجعله يثور ويلقى به إلى خارج الحجرة ثم إلى خارج المنزل.. ولعل زجرته تصل به إلى بلده الريفى إذن ما يسعد سيده أنى أقل له يا ابن الكلب وما يسعد هو أن يقول له يا ابن الكلب.
- فى الصباح خبط على باب حجرته ثم دخل ولم ينتظر إذنه فوجده على فراشه عاريا.
- لا بأسروال يدارى عورته.
- لماذا لم تنتظر حتى أذن لك بالدخول.
- أصل جهزت لك الإفطار.
- أين هو.
- سأحضره لك يا ابن الكلب.

أدب وفت



- ماذا تقول؟

- جاهز وسأحضره لك يا ابن الكلب.

دفعه إلى خارج حجرة ثم إلى خارج المنزل. وعاد إلى بلده وهو منطو حزين يحمل
بقبحته على كتفه.

يلتف اخوته من حوله.. يزومون كالكلاب الجوعى.

أدب وفن

"ألعاب الهوى" لوحيد الطويلة: المكان يتحكم بأشخاص الرواية

فريد أبو سعدة

يلعب المكان في الرواية دوراً رئيساً، فيملئ على أهل الجماعة ما ينبغي لهم عمله، بعد أن يدهم بالأمان الذي يسمون إليه.

المكان هو البرارى والمستنقعات، التي تبدأ من وسط الدلتا وتتجه لتحيط ببخيرة المنزلة في أقصى الشمال بالقرب من البحر الأبيض المتوسط، "أرض بور، مألحة، بعيدة عن أعين الحكومة وعن شنب القاضى.... قرى كثيفة، وبيوت رمادية قصيرة القامة، وحارات ضيقة يكاد الشباك في ناحية ينط على زميله في الناحية الأخرى".

ذاكرة الرواية تخيلنا بالمسكوت عنه من فضال الفلاحين المصريين في سبيل ملكية الأرض، ذلك ان الفتح العربى لمصر جرد الفلاحين من ملكيتهم بضرية واحدة، ولم يترك لهم سوى حق الانتفاع فقط بعد ذلك، وفي إطار الجدل الفقهي حول مشروعية هذا "أيّد فقهاء المذهب الشافعى فكرة أنه نتيجة للفتح، فإن أرض مصر والهلال الخصيب أصبحت تحت يد الدولة يديرها الحاكم لمصلحة المسلمين".

الفترة التاريخية التي تنهض في خلفية الرواية تمتد من تولى محمد على حكم مصر وتستمر حتى أواخر عهد الملك فؤاد، وهى الفترة التي شهدت التطورات الدراماتيكية التي صاحبت استعادة الفلاحين حقهم في ملكية الأرض بعد قرون طويلة منذ الفتح العربى.

"أبو عبده هو الذى دفع من حرّ ماله، واصطحب معه إلى مصر

من دار ميريت
للتشر في
القاهرة، صدرت
رواية "ألعاب
الهوى" للكاتب
وحيد الطويلة.
وقد أثارت
رضيتى في الكلام
،أولاً لأنها رواية
ممتعة بالفعل،
والمتعة قيمة
أصيل في الأدب
ينبغي أن نحميها
من تشنّج
المصريين، ثانياً
لأنها نجحت أكثر
من غيرها في
إصطياد الروح
المصرية، وثالثاً
وهو الأهم لأنها
تناقش أموراً
ظلت محجوبة
ومسكوتاً عنها
في حياة
الفلاحين
المصريين.

أدب ووقت

(القاهرة) سبعة من كبار البرارى. ثلاثة منهم حرامية وتابوا... يخرجون من بعد صلاة الفجر. ينتظرون مرور الملك ليعرضوا حاجتهم... وقف أبو عبده أياماً بطولها فى سكة الملك أمام قصر عابدين حتى هلت طلعتة والشيخ يلوح ويهتف عاش مولانا الملك وهم وراءه كالغنم إلى أن صدمته سيارة الملك. ووقع تحت العجلات. ولولا ذلك لما توقف الملك... فاستحلفه الشيخ بعزته وراس الخديوى الكبير أن يملكهم أرضهم. واستجاب الملك لطلبه وأصدر أوامره لمكرم عبيد باشا... فتحوط الأرض المستصلحة من إيجار إلى ملك لحائزها بأقساط سنوية قليلة".

الرواية إذا تضع فى ذاكرتها هذه الأحداث. فيما تقدم تاريخاً لقطاع من العائلات فى الريف. ورسداً لتمامسك بعض الجماعات وتبلورها بعد أن كانت ضائعة فى المكان والزمان. هالمة على وجوها. مطاردة. وفاقدة الاعتبار.

اعتمد الباشا فى ١٨٢٢ التجنيد الإجبارى للفلاحين فبدأ بـ ٤٠٠٠ فلاح ثم ازدادوا حتى بلغت قوات الباشا فى الثلاثينات ١٠٠ ألف مجند. معظمهم من الفلاحين. ما أريك العمالة الريفيه وأغرى الفلاحين باللجوء إلى المقاومة والهرب..

هكذا أصبحت هجرة الفلاحين من قراهم نتيجة للسخرة أو التجنيد الإجبارى أو عدم القدرة على دفع ضرائب الأرض ظاهرة. حتى أن الحكومة عملت ما فى وسعها لتشجيع مديرى المديريات والعمد ومشايخ البلد على القبض على الهاربين من الفلاحين. بل أصدرت فى ١٨٢٩ ما سعى بتصريح المرور (تذكرة مرور) لكل فلاح. تستخرج عن طريق شيخ القرية ويضمائه. يدون فيها اسم الفلاح ولونه والمدة التى يتغيب خلالها عن القرية وسبب الخروج (ولا بد بالطبع من أن يكون مقنعاً لشيخ البلد). وكان كل غريب يدخل قرية أو مدينة يفحصون تصريحه. وكان يعاقب بالسجن من ستة أشهر إلى سنتين أى فلاح يحمل تصريح مرور مزيفاً أو مبدلاً.

ما إن اهلت أربعينات القرن التاسع عشر حتى أصبحنا أمام جماعات من الهاربين من السخرة. أو الفارين من التجنيد. أو الذين تنازلوا عن الأرض لمن يدفع ضرائبها وفروا بحثاً عن الرزق فى أرض أخرى. بميدة من عين الحكومة أو يدها الطويلة. هؤلاء هم المطارد أو الصعاليك الجدد الذين عبر المعاناة والمصير المتقارب شرعوا قوانينهم. ولونت الطبيعة القاسية هذه القوانين كما لونت سحناتهم بالمخ والتراب.

هاجر أفراد عائلة البحيرى الكبير. كما يقول الراوى. من قريتهم كفر البحايرة. هرباً من حاكم ظالم. وبحثاً عن الرزق فى مناطق غير مأهولة. وطأوا أرضاً جرداء. ليس فيها سوى الهيش الذى يتناول وسط ملوحة البرارى... شربوا المر. هاموا على وجوههم يسرقون ما يصادهم من أغنام وأبقار وغيرها. وإن لم يتيسر الأمر

أدب ونقد

يلطشون الوز والبطل السائر في الطريق. كانت البرارى بحق مخبأ الحرامية الأول ومثواهم الذى تعجز يد الحكومة عن ان تطاول أحداً فيه. هناك استقرت العائلات. وصارت لها بيوت من الطين والبوص. وزرائب لمواشيها. وبدأت النعمة تدب في الأرض المستصلحة.

(خمس بطون) بتعبير الكاتب هي ما تفصل بين البحري الجد الأول وبين بطل الرواية الشيخ حامد. إمام الجامع. وأول الحاصلين على عالمية الأزهر. وإذا كانت ذاكرة الرواية تمتد لأكثر من ١٣٠ عاماً. فإن دورة السرد تبدأ وتنتهى في ستة أشهر. هي المدة المتبقية على خروجه على المعاش ببلوغه الستين. يبدأ السرد بزيارة عزرائيل للشيخ محذراً: "وقتك قرب يا شيخ حامد". وينتهي بعد أن خطب. في جمعته الأخيرة. خطبة الوداع.

خلال هذه الدورة يضعنا السارد ممسوسين بين فلاحين من لحم ودم. يضعنا أمام طرائقهم في الحكى. ويدخلنا معهم في حضرة لغة (متشافة). لغة طازجة. حسية. شديدة الحيوية تنتمى إلى رواد كبار مثل المازنى ويحيى حقى وتصل في الكاريكاتير إلى عبدالعزیز البشرى. وهى تنتمى في الوقت نفسه إلى كتاب كبار مثل إبراهيم أصلان باختزاله الأسر. ومستجاب بعينه العيابة.

ثم يعد الصراع كما كان في السابق بين العائلة والحكومة. أو بينها وبين الأمر المناوئ. بل أصبح صراعاً على الزعامة في العائلة الواحدة. ولم يعد الصراع يقوم. كما كان. على الحق والقوة. بل أصبح بين الحق والقوة بين الشيخ حامد وأخيه النادى (الذى وصل إلى البكالوريا من دون أن يحصل عليها) من جهة. وبين عمهما الحاج قرد الراقب في السلطة وابنيه (وفا) الذى زامل الشيخ حامد قليلاً في الأزهر ثم انقطع، والفرماوى (الخص الحامى للأسرة بعد الشابورى) من جهة أخرى.

بدأ الفصل الجديد من الصراع مع نجاح النادى في زراعة البنجر. وحصوله على موافقة الحكومة على انشاء مصنع للسكر في البرية. وهو ما يهدد مكانة الشيخ قرد. وييسر بعودة السيادة والنفوذ إلى أولاد المرحوم أبو عبده. حامد والنادى.

يتزامن الصراع أيضاً مع انتخابات الاتحاد الاشتراكى. التى تزعم الحكومة اجراءها من القاعدة إلى القمة. ولكن ما إن تبدأ الإجراءات حتى نفاجاً بموت النادى. وهو الموت الذى يبدو معه الشيخ حامد وقد فقد الاتجاه. وأصبح لا حول له ولا قوة. بخاصة وقد رحلت بعد النادى أمه (عروسة) و(نميرة) زوجته في ما يشبه التمهيد لدورة جديدة من التغيير. مرهونة بالفتات التى ستجفع في الانتخابات.

وحيد الطويلة لا يقدم شخصياته من خلال الوصف. بل من خلال فن مصرى قديم هو (النقورة). وفيه تتحكم الجماعة على واحد منها في سهرات السمر. وكأننا

أدب و نقد



امام صورة مجازية لطيور تنقر من وقع ضحيتها، والنقورة أمثولات أو مشاهد صغيرة تعتمد على المفارقة، وتجعل ضحيتها أضحوكة للآخرين، ووحيد في رسمه شخصياته بهذه الطريقة يجعلها شاخصة في الذهن أكثر مما تفعله الصفات، فنحن لا نذكر (عروسة) أم الشيخ حامد إلا وهي تهرع، شالحة ثيابها، إلى الحمام قبل أن تفعلها على نفسها، ولا نتذكر الشيخ حامد إلا وهو يتجول، في أثناء خطبة الجمعة، بين الصفوف الأولى من المصلين، مهدداً من يعترض على كلامه بطرده من الجامع، ضربات من التهكم تقوم مقام النعوت، وإن لجأ الكاتب إلى الوصف وقع به على جوهر الكاريكاتير في الشخصية.

روح من الفكاهة تمرح في "العاب الهوى"، وبينما نتمتع بالأعيب ووحيد الطويلة، المستلهمة من طرائق الفلاحين في الحركة أو الحوار، فإن أعيننا لا تخطئ هذا التاريخ الطويل من البؤس والألم، الذي يومض كالدموع في فضاء الرواية.

أدب وقت

فاطمة ناعوت

أنا أندھش إذن أنا إنسان

والأرستقراطية والإيتيكيكيت يقولان لك "لا تندھش". فالاندھاش بدائية وقلة تحضر. ولم ترق لي هذه المعلومة أبداً، أدهشتني! فانت حتى بقدر ما تندھش. ولا تتوقف عن الدھشة إلا حينما تعرف. وهل احتوتنا المعرفة أو هل نحن احتوينا المعرفة؟ كلما ضبطلت نفسي متلبسة بحال دھشة أفرح. رغم غيظي من عدم الفهم، أفرح. هو لون من الفيظ، المبهج. مثلما يؤلنا أحد أضراسنا الما خفيفاً فنجرّ عليه كي يزيّد الألم قليلاً. فنشعر بشيء من اللذة المشوية بالوجع. هذا الوجع يؤكد لنا أننا نحيا ولم نمت بعد، فنودّ تأكيد الألم لتأكيد الحياة! أفرح بدھشتي لأنها دليلي أنني أحياء وأتنفّس وأتفاعل مع الوجود. مازالت أمور بديهية، تحدث عشرات المرات في اليوم، تدهشني. اندھش كلما رأيت بطناً منتفخاً لامرأة بما يشي أن ثمة شيئاً ينمو داخلها الآن، وشيك الخروج إنساناً! اندھش من القلم يخطّ رموزاً وخطوطاً، هي أفكار داخل مخي، وإذ تقع عليها عينا شخص آخر يعرف فوراً ما يدور برأسي! ولو فصلتني عنه الأميال وربما الدهور! تدهشني الذبابة في كايينة القطار تحتفظ بمكانها في الهواء، القطار يجري وهي ثابتة لا تصطدم بجدار الكايينة! تدهشني النملة تسير في خمس ثوان ما يوازي طول جسدها ألف مرة! بالقياس، كأنما إنساناً يمشي ميلاً في

اندھشت حين انتبهت أن القطعة لا تندھش. لهذا قلت، "القطعة لا تندھش" حين تبصر السيدة تصفع وجه الطفلة الجميل/ الما كسرت الكوب/ القطعة لا تقدر أن تندھش/ لكن تقدر أن تتسلل في الليل/ لتخمش تلك اليد."

أدب وقد

بضع ثوان! تدهشنى الغيمة والمطر والنحلة والورقة والحب والكراهية والموت. الميلاد يدهشنى أكثر من الموت. يدهشنى الطمى الأسود الكاحل ينشق عن زهرم حمراء وورقة خضراء! ويجيء العلم ليفسد على كل متع. درس الكيمياء والفيزياء والأحياء هى ضد! تمسفر! تأمرى! على كل بهجات الدهشة التى اجتهد أن أحصلها. العلم عدو الفرح. لأننى سأتعلم أن البذرة تسقط فى التربة ويتولد حولها مناخ مناسب من رطوبة وأكسجين فتنشق عن جذر ثم ساق ثم براعم ثم زهرة! وأن مياه المحيطات تتبخر بفعل حرارة الشمس فتصعد إلى الأعلى وتتجمع على هيئة غيمة قد تمطر. ثم لأعرف أن القمر هذا الجميل، الذى طالما فاجيته من شرفتى وحاورت أرنبه الأبيض الواقف يدق القمح فى هون، إن هو إلا كوكب صخري مظلم يسرق من الشمس نورها فيضيء فى غفلة منها حين تنام. تباً!

الدهشة تعنى السؤال، والسؤال يجيب عنه العلم. لكن تبقى أمور لم يحلها العلم، ومن ثم توجب اشتقاق لون جديد من العلوم الإنسانية هو الإستيمولوجيا أو نظرية المعرفة، وليس العلم. ليبقى الشاهد الذى يظل يذكرنا على الدوام أن العلم قاصر! وسوف يظل قاصراً حتى يبقى العالم لغزاً محيراً لنا، ونظل نندهش فنثبت، لأنفسنا، أننا بشر. ولهذا يقول هوسرل إن السؤال يبدأ بالرجوع إلى الذات قصد تحطيم المعارف الجاهزة التى يمكنها أن تكون عائقاً لإستيمولوجيا ضد مشاركة الحقيقة، فعلى الإنسان أن ينشئ فلسفة خاصة، قائمة على حدوسه المطلقة. من أجل ذلك رفض فيثاغورس أن يدعى "حكيماً" لأن الحكمة تمنى امتلاك الحقيقة، ومن يمتلكها؟ وهضك عليها كلمة "فيلسوف"، وهو محب الحكمة، وليس مالئها. هذا التواضع المعرفى، والتوق الدائم إلى التعلم، هو الذى سيولد فيما بعد منزع الشك المنهجى الذى سيؤسسه ديكارت فى القرن السابع عشر. لذلك تبقى الأسئلة أهم من الإجابات عليها، وكل جواب يصبح بدوره سؤالاً جديداً، كما قال كارل ياسبرس. فاندعاش نيوتن من سقوط التفاحة بدلا من طيرانها فى الجو بعدما تحررت من غصنها خلق سؤالاً. ومن ثم نظرية. فهل كان نيوتن حين اندعش فيلسوفاً أم عالماً أم شاعراً؟ عندى أنه كان محض إنسان تحرر من استعمار اليقين والمسلّمات وحسب. من هنا نقدر أن نفهم المنطق التوليدي للسؤال السقراطى. حين كان سقراط يبادر محاوره بسؤال جد بسيط حول أمر شديد البدهة. ثم يتدرج الحوار خطوة خطوة "ليولد" أسئلة إشكالية كبرى. فإحساس سقراط بتواضع معرفته (١) جعله يسأجل رجال الدولة بحثاً عن الحقيقة، محاولاً أن يحطم عندهم ذلك الاعتقاد

أدب و نقد

الدوجمائي بامتلاك اليقين. فلاقى ما لاقى. من الرائع أن نتحرر من الوثوقية والجاهزية والمفروضية والبداهة. ونستسلم للذة الدهشة. حيث لا شيء بديهياً فوق الأرض. كل شيء يصلح أن يكون محل سؤال. ومحل دهشة من ثم. حتى قبسة الهواء التي تدخل رثتي الآن لكي أحيي للديقة قادمة. هل حقاً القطعة لا تندesh؟

عمت صباحاً يا استاظيقاً القبح

طبعي أن نجد امرأة جميلة يستلهمها الرسامون كموديل. فالجمال كان ويظل مطمح الفن وقيلته. الحسنات والورود والخيمات والأشجار ووجوه الأطفال والفراشات والقمر والنجوم والنهر، كلها مفردات أصيلة في معجم الجمال. فأتانة تجلس أمام لوحة التشكيل فتحاول ريشة أن تقلد الخطوط الخارجية لجسدها وملامح وجهها ولون بشرتها لتصوغ لوحة، لساناً حالها يقول، مثل أمجد ناصر: "سُرُّ من رائد". لكن ماذا عن دواخل الحسنة تلك؟ مهلاً، لم يأخذني التفلسفُ ولستُ بصدد الكلام عما درج الحكماء يلهجون به حول جمال الروح ورقى النفس ورجاحة العقل وفردة الشخصية إلى آخر تلك المنظومة. أنا أبسط من ذلك. أحكى عن داخل الإنسان من أحشاء ودماء وأوردة وكبد وبنكرياس. هل واردة أن تكون هذه التيمات أهدافاً أو "موديلات" لرسام؟

هيلين تشيدويك فنانة تشكيلية إنجليزية (١٩٥٣-١٩٩٦) فعلت هذا. رسمت لوحة عن الحب بين رجل وامرأة ليس بها إلا زوجان متعانقان من المخ بشرى تحملهما كفأ آدمية فلسفتها تتوسل حواشي الجسم الأدمى من أجل جدل علاقة بين المتلقى وبين "الداخل"، عوضاً عن "الخارج". ربما انطلق هذا التوجه من نزعتها النسوية التي جعلتها ترفض أن تجعل من جسدها، بوصفها امرأة فاتنة، موديلاً للرسم. ف راحت تستلهم الخلايا والأمعاء وقرنيات العيون أهدافاً للوحاتها. بل تجاوزت في مسعاها العجائبي في استجلاب الفن من أشياء قبيحة في لوحاتها الأشهر التي صنعتها بين عامي ٩١-٩٢ وأعطتها عنوان "زهرات البُول" *Piss Flowers*، وفيها قامت هي وصديقتها ديفيد نوتريس بالتبول على أقراص من الجليد، مما أنتج تجاويفاً وتعاريجاً وتواءمات صنعتها المادة القلوية للبول فوق صفحة الثلج. ثم التمييز بين بول المرأة وبول الرجل عبر اختلاف أشكال "الزهرات" التي صنعها

أ. ب. وقد

من الجليد.

وسواء أحببناها أم رفضناها أم أثارت تفرزنا، تضعنا هذه التجربة أمام سؤال إشكالي ضخم. هل الجمال معيارى؟ وإن نعم، فما معاييرها؟ لم نصنع قائمة القبح من عناصر مثل: الصرصور، الغراب، الأفعى، اليومة، الحذاء، الدماء، الأحشاء الخ، فى مقابل معجم الجمال الشهير الذى أهلكه الشعراء واستهلكوه؟ هل الصرصور حقا كائن قبيح الشكل بالمقاييس البصرية الفنية؟ لو نحينا جانبا ميراثنا العدائى المتراكم معه ونظرنا إليه بحياد نظرة تشكيلية لوجدنا أجنحة نصف شفافة بلون مراوغ يقف بين الأحمر والبني، وعيوناً فاتنة بها عدسات مركبة، ونجد رشاقة حركة وحباً للحياة لا شبيه له. ولعلنا نذكر رواية "مصير صرصار" لتوفيق الحكيم، فى الأخير سنجد اتزاناً جمالياً بصرياً يشى بمقربة تشكيلية وراء صنعه. هذا ما قد يقوله رجل فى منتصف العمر لا يعلم شيئاً عن محنة الإنسان التاريخية مع الصرصور والنظافة. كأنما زائر من كوكب آخر ليس به حشرات هبط إلى الأرض فجأة. هذا المثال الفانتازى الجدلى ألبه أحياناً مع نفسه لكى اصنع علاقات طازجة مع الموجودات من حولى حين أكتب القصيدة. الغراب مثلاً أراه كأنما فاتناً. كأنه رجل وسيم فى اسموكنج رمادية أنيقة مطعمة بالأسود والأبيض. صوته لا يجلب الشؤم كما الصقنا به، بل أجده أجمل من هديل الحمام المخيف الذى كأنما يستل من تحت الأرض. هكذا حبذا أن نبني علاقات جديدة مع الموجودات والكائنات التى ظلمناها كثيراً.

الذى زار حى "الملذات العابرة" فى أمستردام، سوف يدهش من فتارين الزجاج التى تعرض النساء كبضائع استهلاكية. وعندما يفىق من صدمته الوجودية حين الإنسان سلمة تعرض، سوف يدخل فى صدمة فلسفية أخرى تضرب مفهومه الجاهز عن الجمال. حين امرأة جميلة (بالمفهوم الشائع عن الجمال من رشاقة وبياض بشرة ونعومة شعر ودقة ملامح) تعرض جوار امرأة سوداء بدنية جمدة الشعر غليظة الملامح، سواء بسواء. لكل سوقها ومريدها. والسعر موحد!

ذكرنى هذا بأستاذ العمارة الذى طلب منى فى الفرقة الثانية بكلية الهندسة أن نصمم بوابة "جهنم". ثم مَـبـلـمـه الغليظ الأسود ليشطب التصميمات التى خرجت جميلة متزنة متناسقة فنياً ومعماريًا، ثم راح يشرح لنا "استايطيقا القبح" كأحد تيمات الخطاب ما بعد الحدائى فى العمارة. وهو ما فعله بودلير شعراً حين مجّد الشيطان فى "أزهار الشر". وما فعله قبله فيكتور هيغو، وإن على نحو تقليدى، حين أجبرنا أن نرى كوازيمودو، فى "أحـدب نوتردام" جميلاً وسيماً،

أدب وفن

رغم حدة الظهر وعور العين والصمم والتشوه الجسدى المريع. القبح قد يكون أداة عبقرية لاستدعاء الجمال. حين يكون الفنان فناناً.

"سُرْمَنْ رَاكِ" أَيْتَهَا الْغَيُومُ

لا أحبا السماء الصافية. اندهش من يتفنون بجمالها. السماء دون غيوم أضية بورقة بيضاء في كراسة رسم تنتظر، بنفاد صبر، أصابع طفل تفتح علبة ألوان الجواش ثم تقبض على الريشة لتحول هذا البياض طائرات ورق وأشجاراً وأراجيح وبالونات ويوتا وصبايا. لم ترق لى السماء الصافية، ولم تظهر فى قصائدى سوى الغيمات بأشكالها المتحركة المدهشة بوصفها إحدى أجمل لوحات الله الدائمة التجدد. وأنا طفلة كنت أفكر أن الله كل يوم يرسم لنا لوحة جديدة فوق السماء بريشة مغموسة فى درجات اللون الأزرق فى النهار، ثم البرققالى حين الشمس تغربه ثم الرماديات فى المساء، ويطنمها بصوت المصافير، والكروان ومالك الحزين. السماء الصافية أحادية اللون بليدة واستاتيكية، فيما الغيمات تتشكل كما يحلو لها على مدار اليوم. تأخذ اللون الأبيض حيناً فتغدو مثل ندف القطن، أو تتمدد على صفحة السماء ناشرة ثقوبها هنا وهناك فتشبه شرائط دانتيل فى فستان عروس، أو تتماوج فى درجات فضية إذا ما أثقلت بقطر المطر فتغدو الجمال كله الذى لا مزيد عليه.

لو كنت مسافراً الآن على متن طائرة، وكانت رحلتك نهارية فانت محظوظ. لا تنس أن تختار مقعدك مجاوراً للنافذة لتمتلك ناصية الحظ. الآن مديك واقطف قطعة من هدايا السماء. الطائرة ترتفع ويبدأ حتى تخترق جُذُرَ الغيوم الهشة ثم تعلوها. انت الآن بين السماء والسحب. لا تنظر إلى أعلى حيث السماء صافية زرقاء باهتة. قرأت قديماً أن السماء لا لون لها، وإنما لونها ناتج من تشتت أشعة الشمس فى الفراغ فتصل إلى عيوننا الألوان ذات الطول الموجى الأقصر، وهى درجات الأزرق، ولذلك عندما تميل الشمس للغروب وتنزل عند خط الأفق تبدأ الألوان ذات الطول الموجى الأطول مثل البرتقاليات فى الظهور. المهم، انظر أسفل الطائرة لتشاهد كتل الغيوم تجرى تحت قدميك ومن حين إلى حين هبة من الضباب المشتت وكتل بخار الماء المتكثفة تمر أمامك مثل زخّة علوية من أنفاس الله المقدسة.

أما لو ارتقيت قمة جبل المحويت جوار صنعاء، أو أحد جبال مدينة

أبـ وند أبها بالسعودية، أو جبال الألب بسويسرا، فسوف تقدر بالفعل أن تمد



يدك تحت قدميك وتقبيض على قطعة غيمة وتندesh من ملمسها الرخو الناعم مثل رغوة الكابتشينو. زرت روتردام بهولندا حيث المطر طوال العام مثل معظم أوروبا. كان ذلك في يونيو. ويا لشهر يونيو بالنسبة إلى العرب! مهلا، لا أقصد نكسة حزيران. بل أتكلم عن يونيو مناخيا بوصفه بداية ذروة الصيف والحر والشمس الحادة القاسية في حزامنا العربي. نفتش عن شجرة وارفة أو نحلم بغيمة عابرة نستظل بظلها من هجير الشمس لدقيقة أو دقيقتين. لكن الشمس عند الأوروبي حلم ونعيم. نتناول فطورنا في الدور السابع من الفندق. وإذا بالناس جميعهم فجأة يهرعون إلى الشرفة. سألتهم: أهتفوا! الشمس أشرقت! فابتسمت. ولم أركض معهم طبعاً. نظروا لي بدهشة ممزوجة بالاستنكار. واستأنفتُ لمعاً. وفي المؤتمر الصحافي على هامش مهرجان الشعر يسألني المذيع الهولندي عن طقوس الكتابة عندي. الهدوء والليل. يستأنف وحين الشمس تشرق؟ أقول ببساطة: أتوقف عن الكتابة. أنا لا أحب الشمس! فيضج الحضور بهمهمات الدهشة، وينظر لي المذيع كأنني مخيولة. فأوضحت أن الشمس في بلادى لا تشبه شمسهم الطفلة الوديمة.

يقولون إن المرء يميل إلى الطقس الذي يشبه شهر ميلاده. ولأنني من مواليد الخريف/ سبتمبر، أميل إلى الجو الغائم ولا أحب الشمس، لكنني عرفت أكنوية هذا الزعم لأن أمي من مواليد سبتمبر أيضاً وتكذب حين تقيم الشمس ولو لدقائق. ربما الشمراء يحبون الضوء الغامض المراوغ المظلل الذي تخلفه الغيمات حين تحتجب الشمس الباهرة وراءها. أو من أن الخريف أجمل فصول العام. لا تصدقوا من يقولون الربيع. الربيع مُحمل بحبوب اللقاح ورياح الخماسين. صحيح أن ألوان الزهور في الربيع تشع ألواناً فاتنة، وصحيح أن العصفير تصدح في أشجارها مع الربيع، وصحيح أن الخضرة لا تكتمل التماعتها إلا في الربيع، وصحيح أن الربيع يذكرنا بوشك الإجازات والانعتاق من الكتب المدرسية وقمع المعلمين، لكن الفتنة كلها عندي هي أوراق الشجر الصفراء الجافة حين تكسو الأرض وتتسكّر فوقها أشعة الشمس الخجول، تقطعها بقع من ظلال الأوراق التي لم تسقط بعد، وتنتظر دورها في السقوط، لتفسح المجال لغيرها من الأوراق الخضراء الوليدة.

عقاب المايا

ثمة مذهب سيكولوجي، أو مزعم، اسمه "Mind over Matter". بما

أدب وقد يعنى قدرة العقل البشرى على التحكم في المادة. الموجودات من جماد

وعناصر، وقيم مجردة حتى (19)، تغدو تحت سيطرة العقل، بعد إخضاعها لعمليات معقدة من التركيز الشديد. أجرى قسم علم النفس بجامعة أوتاوا تجارب لدراسة هذه الظاهرة وتوصل بنتائج طريفة مثل النجاح في إخضاع حجر النرد وجعله يسقط على وجه معين حدوده سلفا، يُطلب من المشاركين التركيز بشدة على رقم ما وكتابته في ورقة قبل رمي النرد، ويتكرر المحاولة استطاع بعضهم بالفعل تجاوز نسبة الصدفة وقانون الاحتمالات وإسقاطه على الوجه المطلوب. ويقول بروفيسور فرانسيس باو المشرف على التجارب: كلما زادت ثقة المرء بالفوز حقق نسبة نجاح أعلى.

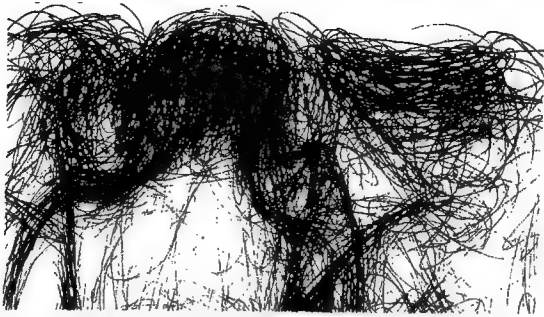
وكثيرة هي الحكايا التي قرأناها حول أناس يحركون الأكواب والصحون بعيونهم بمجرد التحديق فيها والتركيز في خلاياها ثم امرها أن تتحرك. فتتحرك. شهدت في طفولتي أمرا كهذا. حين كان أبى وأمى يختلفان حول قضية، يجلسان متواجهين وبينهما ورقة فوقها قلم. يقرأ أبى بعض التعميدات فيتحرك سنّ القلم ليشير ناحية الشخص المخطئ. كنت أظنهما يلعبان. أبى كان ميتاهيزيقيا حتى النخاع ويقرأ كثيرا في مدونات السحر والماوراءيات، رغم حفظه القرآن كاملا، بينما أمى تمتلك عقلا عمليا جدليا بجمائيا، ومن ثم كان التقاؤهما لونا من الكوميديا الكونية.

ولم يقل العلم كلمته النهائية حول الأمر. وأظنه لن يفعل كي يظل الغامض غامضا ومثيرا. لكن العلم يقول إن تفاعلا كهربائيا يتم في خلايا الدماغ، في حالات الانشغال الذهني العميق والتركيز الحاد، فيخلق مجالا مغناطيسيا بوسعه أن يؤثر على الإلكترونات في المادة موضوع التركيز. ومن ثم يبدل فيها. بل إن نظرية تذهب إلى أن ظاهرة "الحسد" تتم على هذا النحو. حيث شعاع كهرو-مغناطيسي يخرج من عين الحاسد إلى المحسود فيجعله يزل أو يقع. أو يموت!!

وفي الحقل الفلسفي، وربما الإبداعي، يتقاطع هذا الأمر مع رواية "الخيميائي" للبرازيلي باولو كويلو حين حدثنا على لسان سانتياجو قائلا: إذا آمن الإنسان بحلم ما إيمانا عميقا، تأمر الكون كله من أجل تحقيقه. وقبله قال الشاعر الأمريكي رالف اميرسون: إن العالم يفسح الطريق لمن يعرف إلى أين هو ذاهب. والأمر ذاته شهدناه في فيلم مصري حديث عنوانه "أنت عمري". حبيبان مصابان بسرطان الدم. راقصة باليه شابة تحلم بالرقص مع فرقة البولشوى الروسية، ولم تمن في أيامها الأخيرة سوى أن تموت فوق خشبة المسرح. حلمها كان قويا وإيمانها بتحقيقه حاسما. بينما حلم الولد ضعيف فكان كمن يستدعي الموت لكي يسرع خطاه. فوق جسر النيل

قالت: أتمنى أن تمطر السماء الآن لنركض تحت زخات المطر. وأمطرت

أدب وفن



السماء. وترقص مع البولشوى. لكنها لن تموت فوق ختية المسرح. لأنها هزمت
السرطان وعاشت. ومات حبيبها الذى لم يعرف كيف يحلم، وكيف يثق فى حلمه.
اشتق من مذهب "العقل فوق المادة" مذهباً آخر هو "Mind over Mind، العقل فوق
العقل. وهو طريقة للتغلب على صعباتنا بنفسيها من دائرة الدماغ. فماذا لو أنك مُعصّر
وتشترك الديون؟ اقتنع نفسك أنك أشرى أثرياء العالم ولا تعرف قيم تنفق أموالك.
الأمر أبعد خطوة من أحلام اليقظة، وأقل خطوة من الفُصام. شئ يشبه اليوجا
الذهنية التى تجعلنا نصدق أحلامنا. فتتحقق. شئ كهذا قاله فرانسيس بيكون قبل
أربعمائة عام: "إن المرء سوف يصدق ما يؤد له أن يتحقق". وهذا ما يجعل كل إنسان
متحمساً جداً لأفكاره ومعتقداته وربما أوهامه ولو لم تكن صحيحة. مثلما صدق
سجناء كهف أفلاطون أن ما يرونه على الحائط هو العالم الحقيقى ذاته ببشره
وحيواناته وأشجاره، فى حين لم تكن سوى خيالات وظلال وأوهام.

كل ليلة قبل أن أخلد للنوم أنظر فى مرآتى. ليس بهدف تجميلى، بل هى ساحة
الحكمة خاصتى. لو ارتكبتُ خلال يومى خطأ ما، أجد أمامى وجهاً قبيحاً لامرأة
دميمة. والعكس لو أتيت فعلاً طيباً أثناء النهار. عندى قصيدة عنوانها "ثقوب تشكيلية"
لا تغضب المرأة" تطرح الأمر. وليس فى زعمى أية الأعيب شعرية أو أخيلة مجازية. بل
هو واقع علمى بحت. لأن جمال السلوك ينعكس بالفعل على الملامح فنرى أنفسنا
جميلين بقدر ما أتينا من جمال ويقدر ما احببنا الناس. والعكس. ولأننى أرتعب من
عقاب المرايا أفكر كثيراً قبل الإقدام على حماقة قد تقضى ليلتى بعدما

أدب وقد اطاع قبل نومي وجهاً لا أحب مرآة. رغم هذا، الحماقات لا تنتهى!

الترجمة

النجاح يقود مؤلفاً إيطالياً إلى الظل

إبان فشر

ترجمة: وسام رجب

إنها قضية من نوع سلمان رشدي في إيطاليا التي لم تتوصل إلى حل في الصراع ضد الجريمة المنظمة حتى الآن. إنها كراهية متبادلة كما قال سافيانو، وهو جالس في مكتب ناشره، بصحبة ثلاثة من رجال الشرطة المدججين بالأسلحة والمكلفين بحراسته، دائماً ما كنت أكرههم كراهية شخصية وليس مجرد كراهية عقلانية، فهي عداوة شخصية لأنهم هم من دمروا وخربوا بلادى وأجبروا الناس على الهجرة، وقتلوا أناساً شرفاء، فلقد قتل ٣٦٠٠ شخص، وفقاً لإحصائيته في المنطقة التي نشأ فيها خارج نابولي منذ مولده عام ١٩٧٩م ويضيف: «أعرف أين أضرهم لأثير غضبهم».

صار سافيانو مشهوراً في إيطاليا بعد أن سمح له بنشر أول كتبه عام ٢٠٠٦م، الذي قدم فيه وصفاً دقيقاً للأعمال الداخلية في منظمة (الكامورا)، وهي مجموعة إجرامية تزاوّل نشاطها في المنطقة المحيطة بنابولي منذ أكثر من قرن.

عنوان الكتاب (جومورا) كان مثيراً، حيث يلعب على المعنى الديني والإنجيلي، للكلمة مثيراً إحساساً بالخطيئة والإنحطاط. والموضوع الملاحظ والجدير بالذكر: هو أن ما كتب عن الكامورا كان قليلاً جداً، في حين ازدهرت فيه الكتب والأفلام التي تتحدث عن المافيا الصقلية لعدة عقود.

يسخر رويبرلو سافيانو من ملامحه التي تشبه وجوه رجال العصابات. هذا الشبه - إن كان حقيقياً - لم يتمكن من طبيعة سافيانو بوصفه كارهاً للشخصيات الإجرامية.

الحقيقية التي يكتب منها والتي تميّزته مقناً شديداً، لدرجة أن سافيانو البالغ من العمر (٢٨) عاماً، مجبر على العيش متخفياً تحت حماية الدولة.

أ. ب. وقد

ويقول ،أرنولدو موندادوري، إن كتاب «جومورا» ،فاق كل التوقعات ، حيث باع ٧٥٠ ألف نسخة علما بأنه حديث النشر في الولايات المتحدة، ربما يرجع السبب في ذلك جزئياً، إلى الأسلوب الذي اتبعه سافيانو.

في الكتابة عبر صيحة أدبية أعلن فيها أسماءهم فرداً فرداً، القتلة والمقتولون، مستلهماً الأسلوب النقدي الصارم والصريح للمخرج الإيطالي ،لير باولو بازوليني، وأيضاً مستلهماً ولع وإخلاص ترومان كابوت في سرد التفاصيل البذيئة.

يصف سافيانو إحدى مذابح الإنتقام التي أصدم بها كمرهاق يعيش في بلدة ،كاسال دي بينشيبه، قبل خروجه ساعياً لتحقيق بحث كتابه كشخص راشد:

عندما تموت على قارعة الطريق ، تكون محاطاً بحلبة فظيعة ،ليس صحيحاً إنك تموت وحيداً، فهناك وجوه غير مألوفة تنتصب واقفة أمام انقلع، أناس يتحسسون رجلك وذراعيلك ليتحققوا إن كنت قدمت فعلاً أم أنه من المجدي الاتصال بسيارة الإسعاف.

كل الوجوه المصابة بجروح خطيرة، كل التعبيرات الخاصة بالموت تحمل نفس الخوف ونفس العار، ربما يبدو هذا غريباً، لكن في اللحظة التي تسبق الموت يكون هناك نوع من الإحساس بالعار والإذلال.

كان للماردور لا يستهان في رد الفعل المعقد تجاه سافيانو وكتابه بالرغم من نجاحه المستمر، فلقد ترجم وحقق نسبة مبيعات عالية في دول أوروبا خصوصاً في فرنسا وألمانيا، كما تحول الكتاب إلى فيلم سينمائي إيطالي، وإلى نص مسرحي تم افتتاحه في نابولي، مع ذلك لم يحضر سافيانو الافتتاح لدواع أمنية.

لكن لرغبة إيطاليا القوية في إخفاء علاقتها بالجريمة المنظمة حذفت أجزاء من الكتاب، لذا جاء بعيداً عن الحقيقة وهو ما لم يجعل من السيد سافيانو رجلاً مشهوراً في الولايات المتحدة.

يقول سافيانو في لقاء معه ،أن يسامحنى أحد على ما فعلت، لقد لفت الأنظار إلى عالم يخلق مشاكل للمشرفاء في بلدي، أيضاً يوجد أشخاص شرفاء في بلدي يكرهوننى لأننى تحدثت عن الجريمة، كما لو أننى حضرت إيطاليا في كل ما هو إجرامى فقط، لكننى لا أعتقد أننى قمت بهذا.

الأخبار الحالية تدمم وجهة نظر سافيانو عن انتشار المصائب الإجرامية في كل

مكان، ففي أواخر أكتوبر الماضى ورد لنا تقرير من مجموعة عمل

إيطالية مصغرة يفيد أن نشاط المصائب الإجرامية يشكل القطاع

أدب ونقد

الأكبر الوحيد للاقتصاد القومي. وفي شهر أغسطس الماضي قتل في ألمانيا ستة إيطاليين على صلة وثيقة بمنطقة نازيفاتا وهي منظمة إجرامية من أقصى الجنوب الإيطالي، وذلك بسبب امتدادهم إلى منطقة خارج نطاق حليتهم. يعتقد سافيانو إن منظمة الكامورا - بالرغم من إنها تبدو مختلفة، إلا أنه يعتبرها أقوى من المافيا وال نازيفاتا - ظلت تتغلغل مركزياً داخل الحياة كظلام دائم وانعكاس بصورة إيطاليا المدنية.

الكسندر ستيل، أستاذ الصحافة في كولومبيا، وأحد أعظم مؤلفي الكتب الجديرة بالاحترام، بحث ممتازة، عن الصراع الإيطالي مع المافيا الصقلية، يقول عن الكتاب إنه مهم للغاية، حيث ألقى الضوء على منظمة تحتل الترتيب الثاني أو الثالث على نحو غير عادل مقارنة بالمافيا.

ويقول أيضاً إن الفائدة من هذا الكتاب هي تذكير الناس - إن كانوا في حاجة للتذكير - إن ثلث البلد حكم عليه بالبقاء في حالة تخلف دائم بسبب النفوذ المتواصل والمتزايد على نحو ما للجريمة المنظمة.

الكامورا ليست مشهورة كالمافيا الصقلية، لكن الكثير من الموروث الثقافي والقصص الرومانسية عن حياة رجال العصابات ولد في المنطقة المحيطة بنابولي. دون كورليوني، الأب الروحي، كان نموذجاً على شاكلة زعماء الكامورا، على الرغم من أن الكتاب قدمه لنا كشخصية صقلية، لاكي لوسيانو، الحقيقي سقط صريعاً إثر نوبة قلبية في مطار نابولي، وعائلة «خوان جوته، لم تكن من صقلية، بل من قرية قرب نابولي وكذلك عائلة «توني سويرانو».

سافيانو، في كتابه، يوثق التاريخ الحديث لمنظمة الكامورا بالمستندات مستميناً بتفاصيل أكثر مما هو متوقع، مثل تعاملاتهم في مجال المخدرات وإبتراز الأموال بالإكراه.

وهو نشاط متنام مع العصابات الصينية.

كما يوضح سافيانو الروابط الأخرى داخل المنظمة، ففي فصل بعنوان «النساء» وآخر بعنوان «هوليوود»، يبين لنا سافيانو كيف يقلد رجال العصابات أفلام السينما بنفس القدر الذي تقلدهم به الأفلام، فيقول : «الأشخاص الذين في نفس مرحلتى العمرية، الذين قرروا الانضمام للمنظمة لا يفعلون ذلك في بادئ الأمر من أجل المال أو النفوذ، بل من أجل الموضة والنساء والإحساس بالرجولة الحقيقية».

أد-وقد فهم يعلمونك في سن مبكرة جداً كيف تتعايش مع الموت، سافيانو ابن

من أبناء الجنوب الإيطالي، أكثر فقراً وأقل تطوراً من أبناء الشمال، متحدر من سلالة تعود إلى قرابة قرن من الزمان، تركوا إيطاليا بحثاً عن الحياة في مكان آخر. سخريته من أن له وجهاً يشبه رجال العصابات لم تحد عن الصواب بعينيه وذوقه، والخواتم الثلاثة التي يرتديها تبعاً لتقاليد المنطقة - الأب والابن والروح القدس.

يقول سافيانو، ابن الطبيب، إنه هو أيضاً تعلم مهارة رجال العصابات في التعايش مع الموت، حيث نشأ في موطن أحد أكبر زعماء الكامورا في مدينة «كاسل دي برنشيبي» هذه المهارة خدمته كثيراً في نهاية العام الماضي بعد أن بدأت التهديدات تصل إليه.

فعلى ما يبدو لم تكن الكامورا سعيدة بالخبر المفاجئ عن الكتاب الأكثر مبيعاً. يقول «لا أشعر بخوف، لكن هذا الأمر قد يكون أحد القيود المفروضة على كما لو كان السرد الدائم للأحداث ومراقبة الأمور قد حبس خوفي».

وسط تهديدات أخرى لما ناله الكتاب من شعبية - ويعد ظهوره في بلده التي تحدى فيها زعماء الكامورا علانية بأسمائهم، وحصوله على جائزة في كلٍ من النقد الأدبي والشجاعة سواء لكونه انتحارياً أو بغرض الترويج لنفسه.

بدأت الاتصالات السرية بين بعض رجال الكامورا لمناقشته مصير السيد سافيانو. يقول إمبرتو إيكو أحد أبرز المؤلفين الإيطاليين: المطلوب هو تدخل رسمي من الدولة للصالح العام، ويقول أيضاً

دعونا لا نترك سافيانو وحيداً..

سافيانو الآن لا يبتعد عن حراسه الثلاثة أبداً، بينما يتأمل كتابه الثاني، الذي من المحتمل أن يكون عن الجريمة في المكسيك وهو يعرف جيداً إنه لن يكون لديه نفس القدر من الحرية التي كان يكتب بها جومورا.

يقول سافيانو، لقد أصبحت هدفاً لهم، فأنا المستول عن لفت الأنظار إليهم. وسيكون عليهم إراقة الكثير من الدماء إذا قرروا الضرب، وعلى الجانب المشرق فإن جومورا، على ما يقال هو الكتاب الأكثر طلباً في السجون الإيطالية.

أدب وثقافة



ألوان السما السبعة: تنويعات إنسانية على حالة وجد صوفية

محمود الغيطاني

علّ مثل هذا التساؤل هو التساؤل الرئيسي والفرضية الأساسية التي افترضها المخرج "سعد هندأوى"، والسيناريست "زينب عزيز" من خلال فيلمهما الجديد "ألوان السما السبعة"، ومن ثم حاولا الإجابة عليه؛ ولذلك نرى المخرج "سعد هندأوى" يسوق هذين البيتين الشعريين من مثنوى مولانا "جلال الدين الرومي" في بداية تيرات الفيلم

لقد سما الحب الترابي من العشق في الأفلاك
وحتى الجبل بدأ في الرقص وخف

هذان البيتان اللذان إذا ما تأملناهما عن كثب لوجدنا أنهما يمثلان المفتاح الرئيسي للدخول إلى العالم الفيلمي الذي يرقب "سعد هندأوى" في إدخالنا إليه، وكأنه يرغب القول (انتبه إلى هذين البيتين ثم تأمل العالم الفيلمي التالي له؛ لأنك ستصل في النهاية إلى اليقين من تلك الحقيقة التي ساقها جلال الدين الرومي).

ولذلك نرى "سعد هندأوى" يقدم لنا فيلمه بشيء غير قليل من التسلسل والمهارة والحرفية- ساعده في ذلك الكثير من الخبرة المكتسبة التي رأيناها سابقا في أفلامه الروائية القصيرة- وكأنه يرغب في التسلسل إلى ما تحت جلودنا لنتشبع بالعالم الذي يقدمه لنا ومن ثم

هل من الممكن
أن يصل
الإنسان إلى
حالة من
حالات السمو
والصفاء
والوجد والخفة
الروحانية حتى
أنه يشعر
بنفسه قد
تخلص من إसार
جسده تماما
ومن ثم تبدأ
روحه- التي
اهلقت من سجن
الجسد- في
الانطلاق إلى
عوالم أخرى
أكثر راحة
واتساعا؛ فيرى
ملا يراه غيره،
ويشعر بما لا
يشعر به من
حواله في رحلة
نورانية أبدية
لأنهاية نها؟

أدب ونقد

نصبح مغيبين تماماً، أو سكارى بحالة من حالات الوجد التي تصيب الكثيرين من المتصوفة في حالات كشفهم الروحية- التي يذهبون فيها إلى ما لا ندري عنهم-؛ فنراه يقدم لنا "حنان" (ليلى علوى) وقد التقت متعجلة بصديقتها على الإفطار؛ لرغبتها في لحاق عرض ما قبل بدايته، لنعرف فيما بعد أنه عرض لفرقة التنورة التي يرقص فيها الراقص مغيبا تماماً عن الآخرين متوحداً مع ذاته، بل منفصلاً عنهم في عالمه الخاص الذي يرى فيه سموات وألواناً وأكواناً أخرى لا علاقة لها بالواقع المحيط به؛ ولذلك نراها جالسة في العرض متأملّة "بكر" (فاروق الفيشاوى) راقص التنورة الذي يرقص وكأنه خاشعاً متعبداً، بعيداً تماماً عن الآخرين في عالمه الخاص، بينما تقترب منها الكاميرا في لحظة لنرى وجهها شارداً تماماً في حالة من حالات الوله الأقرب إلى العشق، حتى لكنها تتسامى فتصل إلى حالة من حالات الحلم، ومن ثم تتلاشى من حولها الأصوات والصخب المحيط بها كي تصل في النهاية إلى حالة الانتشاء التام، ساعداً في ذلك المؤثرات الصوتية الدالة التي استخدمها "سعد هندأوى" حيث تتباعد الأصوات لنشعر أنها- ليلى علوى- سقطت وحدها في الفراغ، بينما الكاميرا في لقطات متقابلة تعرض لنا وجهها المتأمل له تارة، ورقصته التي يهيم فيها تارة أخرى، ومشهد للسماء وحركة السحب السريعة تارة ثالثة كي تسقط فجأة من هذا العلّ الشاهق الذي خفت روحها للوصول إليه- نتيجة توحدها مع الراقص- إلى الواقع المثلث بأعباء المادة ومشاكله اليومية حينما تنتهى الرقصة ويتوقف كل شيء.

هذه الحالة من حالات الوله والإعجاب الشديد بما يفعله "بكر" (فاروق الفيشاوى) نظن أنها تصيب ابنه أيضاً "سعد" (شريف رمزى) الراغب في ترك الحياة مع أمه "توحيدة" (سوسن بدر) ليعيش مع والده "بكر" (فاروق الفيشاوى) كي يتعلم منه رقصة التنورة الشغوف بها والراغب في أن يكون راقصاً لها؛ ولذلك نراه أثناء عرض والده يتأمله كالمسحور تماماً وكأنه انجذب إلى فلكه، فظل يدور معه غير قادر على التحرر من قوة جذب السحرية إليه، لكننا نكتشف فيما بعد أنه ليس مسحوراً بما يفعله والده- نتيجة لأنه يوصله إلى حالة من حالات النقاء والسمو- بقدر ما هو مسحور بذلك لأنه كما يقول لحبيبته (منى هلا) (أنا معنديش حاجة.. ولا حاجة.. لا أنا غنى ومعايا فلوس.. ولا كملت تعليمى.. مبلط سيراميك.. إيه يعنى؟) كما نسمعه يقول إن (الحكاية فلوس وشهرة وسفر في مصر ويرة مصر) مما يدل على أنه مسحور بالتنورة في حد ذاتها من أجل أسباب مادية بحثة، وإن كان "أمبابى" (حسن مصطفى)- دقاق الرق في فرقة التنورة- والذي تبنى "بكر" (فاروق

أدب ونقد

الفيشاوى) منذ صغره معلما إياه تلك الرقصة المهمة نراه يقول "سعد" (شريف رمزى) عن أبيه أنه (يبقى طائر.. طائر فى السما السابعة ورجله لامية الأرض.. بيروح حتت تانية بعيدة خالص، وبلقة واحدة بي فوقنا معاه).

إذن فالجميع مبهور بما يفعله "بكر" ويعرفون أنه يصل ومن ثم يوصلهم معه إلى حالة كبيرة من حالات الانتشاء والصفاء والخفة التى تجعلهم جميعا متعلقين به، دائرين فى فلكه وكأنهم لا يستطيعون الفكك منه.

لكننا لابد أن نتساءل ما هى حكاية جميع هذه الشخصيات المتعددة التى حرص المخرج "سعد هنداوى" على تقديمها لنا واحدة اثر أخرى- والتى تدور جميعها فى فلك بكر-، وما هو تاريخها، وهل هى شخصيات نابعة من الفراغ كى تتعلق فقط "ببكر" (فاروق الفيشاوى)؟

عل مثل هذا التساؤل هو التساؤل الرئيسى الذى ظل يدور بذهنى حتى قرابة منتصف الفيلم تقريبا؛ نظرا لأن المخرج "سعد هنداوى" حرص ببراعة- ساعده فى ذلك السيناريو المحكم الذى كتبته السيناريسـت "زينب عزيز"- على تقديم الشخصيات وعلاقتها "ببكر" فقط- دون أى معلومات عنهم- ثم بدأ بعد ذلك يفصل لنا الأمور ولذلك أيضا تساءلنا كثيرا (ما هو المبرر المقبول الذى يجعل "حنان" (لىلى علوى) متعلقة "ببكر" (فاروق الفيشاوى) مثل هذا التعلق ويمثل هذا الشغف حتى أنها تحضر المرض يوميا لنراها من خلال لقطات منبهرة، ذاهبة فى رحلة بعيدة معه وكأنها لا ترى بكل ما حولها سوى "بكر" (فاروق الفيشاوى) الذى امتلك عليها زمام أمورها؟).

ربما نستطيع من خلال ما تم تقديمه لنا تقبل مبرر حب "بكر" (فاروق الفيشاوى) لرقصة التنورة التى تنقله إلى سماوات وعوالم أخرى، كما نستطيع أيضا تقبل مبرر تعلق "سعد" (شريف رمزى) بهذه الرقصة؛ نظرا لأنها بالنسبة له الطريق نحو الشهرة والمال، أما تعلق "حنان" (لىلى علوى) بها فلقد حيرنا معه كثيرا حتى بدأ المخرج ببراعة توضيح الأمور لنا، ولعل مثل هذا الأسلوب السينمائى فى التشويق وجعل المشاهد فى حالة دائمة من الانتظار والتساؤل من الأساليب الناجحة كثيرا والتى تجعل للفيلم إيقاعه الخاص الذى يمتلك على المشاهد أمره فلا يستطيع الإفلات منه بسهولة ومن ثم لا تصيبه حالة من حالات الملل؛ لأن الأمور بالنسبة له مازالت غامضة وغير منكشفة.

ولذلك أيضا تساءلنا من هى "مدام نادية" التى علمت "حنان" (لىلى

علوى) من صديقتها "سوزى" بموتها، وما علاقة "حنان" بها خاصة أن

أدب وفن

مشاهد "الفلاش باك الغامضة التي حرص "سعد هندأوى" على سوقها اثر هذا الخبر زادت من حيرتنا، يتضافر مع ذلك اننا راينا "حنان" (ليلى علوى) تحيا حياتين منفصلتين، تارة مع والدتها فى شقة بسيطة، وتارة ثانية فى شقة أخرى فخمة وخاصة بها وحدها، كما أن عزاء "مدام نادية" لم يكن به رجل واحد، بل هو مجموعة كبيرة جدا من النسوة المدخنات الذى اثار ضحك الكثير من الجمهور، كما أن الأمر زاد التباسا حينما عرفنا أن هناك شخص ما اسمه "سامح" (معتز بليغ) قد عاد من سفر طويل إلى لندن ويلجأ فى الاتصال "بحنان" (ليلى علوى) التى تتذكر اثر الاتصال بها مجموعة كبيرة من مشاهد "الفلاش باك غير المترابطة التى توحي لنا بأنها كانت على علاقة حب سابق، أو علاقة جنسية ما، أو زواج سابق بهذا الشخص، إلا أن هذه الأمور تنكشف لنا دفعة واحدة فى طقس اعترافى تطهرى بين "بكر" (فاروق الفيشاوى)، و "حنان" (ليلى علوى) التى نعرف انها كانت تسكن فى شقة فقيرة ومن أسرة متواضعة مايا بينما تدعى دائما انها تسكن فى حى الهرم، حتى تعرفت على "مدام نادية" التى جرتها إلى عالم الدمار وأطلقت عليها اسم "حنان" بدلا من اسمها الحقيقى "صباح" بينما أخبرتنا اهلها انها تعمل تاجرة شنطة ولكنها تقول فى طقس اعترافى "لبكر" (بقيت حنان، بس أنا فى الحقيقة صباح) فى تدليل هام على أنها لم تكن راضية بما تفعله وأنه أمر يثقل روحها ولكن ظروفها المادية القاسية التى تعيش فيها هى التى دفعتها للسقوط فى مثل هذا المستنقع بينما هى راغبة دائما فى التطهر والابتعاد عن مثل هذا الطريق.

ولذلك نراها حينما تقابل "سامح" (معتز بليغ) - أحد زبائننا السابقين - تقول له (تتجوزنى يا سامح؟) نراه ينظر إليها بدهشة ساخرة لينطلق ضاحكا وكأنها قالت نكتة مما جعلها تتظاهر بأنها كانت بالفعل تمزج لتشاركه الضحك بينما تقاسيم وجهها توحي بالألم الشديد والهوان الذى تستشعره داخلها.

ولعل تلك الرغبة الدائمة فى التطهر لدى "حنان" (ليلى علوى) نراها فى تملقها الدائم "ببكر" (فاروق الفيشاوى) أثناء رقصه؛ لأنه ينقلها إلى عالم آخر روحانى بعيدا تماما عن عالمها المثلث بأعباء المادة والجسد، كذلك نراها فى المشهد البديع فنيا التالى لاعترافها "لبكر" والذى نجح فيه المخرج "سعد هندأوى" كثيرا، حتى اننا قد نستطيع اعتباره من أهم المشاهد الموحية فى السينما المصرية حينما نراها تحاول غسيل أرضية المطبخ بالصابون الكثير الرغبة وكأنها ترغب فى غسيل نفسها من حياتها وندسها لاسيما أنها كلما انتهت من غسيل الأرضية يعود بنا

أدب وقـد



المشهد من بدايته مرة أخرى، كذلك المشهد التالى له مباشرة الذى تحاول فيه الاغتسال فى البحر لتعود مرة أخرى له كلما خرجت منه والإصرار على إعادته أكثر من مرة، فبدا لنا الأمر وكأنها تطهرت من حياتها السابقة بعدما اعترفت "بكر" بكل شيء، ولعل "سعد هنداوى" أثبت من خلال فيلمه وهذين المشهدين البديعيين قدرته وخبرته المهمة كمخرج قادر على تقديم ما يراه فنيا من خلال الصورة المرئية بفنية عالية.

كذلك نعرف أن "بكر" (فاروق الفيشاوى) فى طقس اعترافى تطهرى مماثل حينما يذهب إليها ليعترف لها- وكأنه يتطهر- بأنه كان يرى والده بمدينة دسوق يذهب دائما إلى الحاضرة ليخيب فى حلقات الذكر عن الدنيا، إلا أنه حينما رأى "أمبابى" (حسن مصطفى) ذات مرة يرقص التنورة فى مولد سيدى إبراهيم الدسوقي أذهربه وأراد أن يتعلمها ومن ثم تبناه "أمبابى" (حسن مصطفى) ليصبح من أهم راقصى التنورة فيما بعد، كما أنه يشمر بالهوان والخزى لأن هذه الرقصة قد جلبت عليه الكثيرات من النساء الشابات من كل الطبقات اللاتى كن يرغبن فى التغيير ومن ثم تجربته جنسيا أو تأجيله مرة أو مرتين ثم يذهبن إلى حال سبيلهن بعد أن يفدقن عليه بالمال والهدايا، كذلك شعوره أثناء الرقص بأنه كالمرأة العارية تماما المصوبة تجاهها الكثير من العيون الجامعة؛ ولذلك رأيناه يعمد لإحدى النساء المتصايبات والراغبة فيه جنسيا جميع هداياها كى يعترف/يتطهر على يد "حنان" (لبنى علوى) ومن ثم يتخلص من رغبات الجسد التى تثقل روحه دائما وتشده نحو الأرض.

ولعل المخرج "سعد هنداوى" كان حريصا تمام الحرص على تقديم ثنائية الروح والجسد على طول فيلمه فرأينا "توحيدة" (سوسن بدر) طليقة "بكر" (فاروق الفيشاوى) التى قدمها الفيلم فى صورة امرأة باذخة الأنوثة، ملتهبة الرغبة، ولذلك يقول عنها "بكر" أنها كانت امرأة بحق، فيها من الأنوثة الطاغية ما يجعلها دائما إذا ما نظرت أو تحدثت إلى أحد توحى له وللآخرين أنها راغبة فيه أو على علاقة به؛ ومن ثم فلقد راقبها كثيرا وحينما لم يصل لشيء يسوء سلوكها قرر طلاقها حتى لا يعيش فى جحيم الشك الدائم أو يجن بسبب شكه فيها، ونظرا لأنها ترغب فى الحياة من أجل ولدها- الرغبة فى التسامى والخفة الروحية- تمتنع عن الزواج بالرغم من رغبات جسدها اللاهبة، إلى أن يصير ولدها "سعد" (شريف رمزى) على تزويجها من "عنانى" (أحمد راتب) المقيم بها والتابع لها دائما حينما يراها معا ذات مرة يتحادثان فى الفرن ويظن بهما الظنون، ولعل شك "سعد" (شريف رمزى) فى أمه-

أدب وفن

الذى ورثه عن أبيه نتيجة أذونتها الطاغية- يتضح فى قوله لها حينما تقول له أنها لم ترغب فى الزواج بعد طلاقها من أبيه حتى لا تجيء له بزواج أم فيقول (يا ريت كان ليا جوزام واحد).

إلا أن تلك الثنائية الروحية الجسدية يقع فيها "سعد" (شريف رمزى) نفسه مع حبيبته (منى هلا) تلك الفتاة المتعلق بها عاطفيا والتي يعرف على يديها الحب الجسدى ذات مرة ليقع أسيرا لها وله ولكنه فى اللحظة التى تتزوج فيها أمه "توحيدة" (سوسن بدر) يشعر فيها بأن أمه قد خانتها ومن ثم نزلت من المكانة الروحية العميقة التى يكنها لها إلى مكانة أخرى أكثر دنوا وكأنها قد خانتها أو أن العالم كله قد تنكر له؛ فيسرع بالذهاب إلى بيته لينفرد بنفسه، إلا أنه يفاجأ بحبيبته (منى هلا) تخونه فى بير السلم مع شخص آخر ليكتمل لديه الانهيار والشعور بالهوان.

إنها الثنائية الروحانية الجسدية التى يحرص عليها "سعد هنداوى"، والمثلة لدى "سعد" (شريف رمزى) فى متطلبات جسده الجائع دوما نحو حبيبته (منى هلا)، وشعوره الجارف تجاهها بالحب المتسامى عن رغبات الجسد، كذلك نرى تلك الثنائية لدى حبيبته (منى هلا) الشاعرة تجاهه بالحب إلا أن رغبات جسدها المشتعلة دوما تجرها نحو إرضاء هذا الجسد المسيطر عليها؛ ولذلك لا نستطيع تكذيبها حينما تقول "سعد" (شريف رمزى) حينما يفاجئها مع الشخص الآخر تحت بير السلم (والله ما كان قصدى)؛ فهى بالفعل لم تكن تقصد خيانتها بقدر ما كانت تحاول إرضاء جسدها الجائع دوما.

كذلك "أمبابى" (حسن مصطفى) الذى بلغ من العمر مرحلة متأخرة تكاد تجعله راغبا فى الانفراد بنفسه واعتزال الآخرين للتعبد وانتظار نهايته، نراه يرغب فى ذات الوقت بالتمسك بأهداب الحياة المنقلبة منه، بل والحياة على الخيال مع الأخريات، والرغبة الدائمة فى أن يبدو مازال يصحته وشبابه.

إنها الحياة بكل ما فيها من تناقضات وشد وجذب يحاول "سعد هنداوى" تقديمها لنا بشكل فيه الكثير من الحيادية والموضوعية بلا أى تدخل منه أو أية أحكام مسبقة سواء كانت أخلاقية أو غير أخلاقية، ولذلك رأينا يقف معنا متفرجا حياديا، فلا هو يدين السقوط فى رغبات الجسد لدى جميع شخصياته والانسياق خلف تلك الرغبات، ولا هو يحاول التنظير ومن ثم العلو والترحيب بلحظات الوجد والخفة الروحية والتسامى التى تنتابهم أحيانا، راغبين فى التطهر مما يفعلونه.

ولذلك رأينا أن "سعد هنداوى" قد برع كثيرا فى اختيار شهر رمضان-

أدب وفن

عن عمدية وقصد- كخلفية لأحداث الفيلم ليدور فيه كل ما رأيناه؛ لأن هذا الشهر الكريم هو شهر التطهر والسمو الروحاني لدى جميع المسلمين ومن ثم يخفون بأرواحهم إلى أفاق رحبة لا ندري لها مدا- وكأنهم يرون ألوان السما السبعة بالفعل- نقول إن اختيار "سعد هنداوي" لهذا الشهر كخلفية لأحداث فيلمه فيه الكثير من الانتصار لهذه الرسالة المهمة التي يريد إيصالها من خلال فيلمه والتي تقيد بأن الإنسان بالرغم من رغبات جسده الدنيوية الدائمة إلا أنه في ذات الوقت راغب رغبة دائمة في التطهر والتسامي يستطيع الوصول إليها لاسيما في مثل هذا الشهر من خلال هذه التنوعات الإنسانية المختلفة التي تنحو دائما نحو التطهر.

وربما لهذا نرى "بكر" (فاروق الفيشاوي) حينما يعترف بدوره "لحنان/صباح" (ليلى علوي) متطهرا من حياته السابقة يتواصل معها في مشهد بديع- من المشاهد الكثيرة التي ذخرها الفيلم والتي برع فيها "سعد هنداوي"- تواصل جنسيا في حالة امتزاج جسدي وروحي وكأنه التقاء لتلك الثنائية- الروح والجسد- كي تصبح معنى واحدا يستطيع إيصالهما معا إلى ألوان السما السبعة التي رأيناها كثيرا في هذا الفيلم حينما حرص المخرج "سعد هنداوي" عدة مرات على التركيز على مشهد السماء وحركة السحب السريعة فيها، سواء في لحظات رقص "بكر" (فاروق الفيشاوي) بالتنورة، أو في لحظات توحيد "لحنان" (ليلى علوي) معه أثناء الرقص، أو في هذا المشهد العشقي البديع الذي رأيناه فيه قوس قزح يمر عبر السماء الصافية وكأنهما بالفعل استطاعا الوصول إلى حالة من حالات الخفة الروحية العميقة.

إلا أنه بالرغم من تكرار هذا المشهد كثيرا على طول الفيلم لم نشمر على الإطلاق بكونه عائقا، بل كان من أهم المشاهد والرسائل البصرية التي قدمها "سعد هنداوي" كي يستطيع أن يخدم بها فيلمه وإيصال معناه، ساعده في ذلك الموسيقى الصوفية الطلوقية البديعة التي قدمها لنا الموسيقي (تامر كروان) والتي كانت من أهم مميزات الفيلم، والتي لولاها لما استطاع المخرج وحده إيصال رسالته الفيلمية؛ حيث كانت الموسيقى موحية دوما بحالات الوجد التي وصلنا نحن أيضا لها، كما لعبت كاميرا "رمسيس مرزوق" دورا عميقا في إيصال الصورة البصرية المدهشة التي أفادت كثيرا في مساعدة "سعد هنداوي" على إتمام فيلمه، كما لا ننسى المونتاج الهادئ الذي شعرنا به عذب الإيقاع للمونتير "رياب عبد اللطيف" والذي قد يبدو للوهلة الأولى- للمتفرج غير المدرب وغير العليم بفن الفرجة على الفيلم- بطئ الإيقاع أو داعيا للملل، إلا أنه بتأمل الفيلم جيدا سنجد أنه لم يكن مناسبا له على

أدب- وقت

الإطلاق مونتاجا سريعا متلاحقا أو لاهثا لأنه سيؤدى إلى ضياع الحالة الفيلمية الصوفية التى يرغبها المخرج؛ فهذا البطء فى الإيقاع كان لابد منه من أجل إعطاء فرصة للمشاهد كي يتأمل حالات الخفة الوجدية.

ريما أفادنا "سعد هنداوى" كثيرا فى فيلمه "ألوان السما السبعة" بتقديمه "منى هلا" التى أثبتت تواجدا حقيقيا ويديعا أمام الكاميرا، كما أنه قدم لنا "ليلى علوى" أكثر توهجا بعد غيابها فترة طويلة عن شاشة السينما، إلا أن الإفادة العظمى كانت فى "سوسن بدر" التى توهجت تماما أمام الكاميرا لتقديم لنا خبرة تمثيلية ليست هينة، كذلك "فاروق الفيشاوى" فى دور جديد عليه تماما استطاع تقديمه بمهارة واقتدار حتى أننا لا يمكن تخيل فنان آخر يستطيع أداء مثل هذا الدور.

ولكن يبقى التساؤل الرئيسى والمهم الذى بدأ به الفيلم كى يظل مملقا وفى حاجة ماسة للإجابة عليه وهو، هل استطاع المخرج "سعد هنداوى" التأكيد على أن الإنسان قد يصل إلى حالة من حالات الخفة والسمو الروحى بعيدا عن أعباء المادة والجسد المثقل بالعديد من الأعباء؟

اعتقد أنه بالفعل قد نجح أيما نجاح فى الوصول بنا نحن كمشاهدين إلى تلك الحالة؛ فשמعنا جميعا مع أبطال الفيلم أننا نتسامى ونرتفع ونتحد ونخف كثيرا حتى أننا ننسنا وجودنا فى دار عرض سينمائى ومن ثم رأينا بالفعل السماء والوانها الزاهية الجميلة لنصل إلى حالة من التطهر الروحى العميق الذى سرعان ما زال لنجد أنفسنا نهوى بقوة ونستمتع إلى صوت ارتطامنا بأرض الواقع القاسى حينما أظلمت الشاشة بعد مشهد الفينالة.

أ. د. وقد

أنا المصري

رانيا الجبالي

من غير فشخرة

ولا رسم

من غير منظره

بالاسم

انا المصري

تحط أيدك في جيبي متلاقيش

غير بطاقة مكتوب فيها مصري

وجنبها متلاقى حته حشيش

وهتشوفنى فى قناة الشعب حصري

أنا اللي اشتكى منى طابور العيش

وفى بلدنا بقيت بخاف من الشويش

أى ميرى يعدى جنبى أقوم احيى

واقوله ياباشا وهو اصله ميساويش

مراتى دايمًا صوتها عالى ويتولول

وكل ما دا فى لسانها بتطول

ليها حق مفيش فلوس فى ايديها

أدب وفن



ما انا قولتلك مفيش معايا من الاول

انا المصرى وكفايه كده قواله
مش هقولك فقر ولا مرض ويطاله
بس بعرف نفسى ليك بكل فخر
يلا قوم بسرعه اكتب واثبت حاله

من غير فشخرة

ولا رسم

من غير منظره

بالاسم

انا المصرى

أدب وفد

مروج الذهب

سطور من المتنبي

سيعلم الجمع ممن ضمّ مجلسنا
بأننى خيرٌ من تسعى به قدمُ
أنا الذى نظر الأعشى إلى أدبى
وأسمعت كلماتى من به صممُ
أنا ملىء جفونى عن شواردها
ويسهر الخلق جراها ويختصمُ
وجاهل مدته فى جهله ضحكى
حتى أتته يد فسرّاسة وفمُ
إذا رأيت نيبوب الليث بارزة
فلا تظن أن الليث يبيتسمُ
الخيال والليل والبيداء تعرفنى
والسيف والرمح والقرطاس والقلمُ
صحبت فى الفلوات الوحش منفرداً
حتى تعجّب منى القور والأكمُ
إن كان سرّكم ما قال حاسداً
فهما لجرح إذا أرضاكم ألمُ

أدب وفن



الديوان الصغير: سركون بولص المنفى

